NK
5870
S8

3 1761 07353767 2

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/diealtchristlich00stuh

Archäologische Studien
zum christlichen Altertum und Mittelalter
herausgegeben von
Johannes Ficker.
Zweites Heft.

Die altchristliche Elfenbeinplastik

von

Georg Stuhlfauth.

Mit 5 Tafeln und 8 Abbildungen im Text.

Freiburg i. B. und Leipzig, 1896.
Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr
(Paul Siebeck).

LIBRARY
NOV 20 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

NK
5870
S8

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich die Verlagsbuchhandlung vor.

Druck von C. A. Wagner in Freiburg i. B.

Dem Ausdrucke innigen Dankes die ersten Zeilen vorliegender Studie zu widmen, ist mir ebenso angenehme Pflicht wie lebhaftes Bedürfnis. Zu danken habe ich zunächst der hiesigen Universitäts- und Landesbibliothek, die ihr reiches Büchermaterial mir bereitwilligst zur Verfügung stellte, namentlich auch ihrem Beamten Herrn Dr. Schorbach, der mir stets mit gleicher Liebenswürdigkeit entgegenkam; ferner dem hiesigen Hohenlohe-Museum, dessen Direktor, Herr Professor Schricker, mir freundlichst die Benutzung der von ihm verwalteten Bibliothek und die Veröffentlichung eines dem Museum angehörenden Elfenbeintäfelchens gestattete; weiter der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München für gütige Ueberlassung mehrerer Werke, die mir hier nicht zur Hand waren. Dankbar sei sodann erwähnt, dass mir die christlich-archäologische Abteilung des hiesigen kunsthistorischen Instituts mit ihren zahlreichen Abgüssen nicht unwesentliche Dienste geleistet hat. Besonderen Dank für mir gewordene freundliche Hilfe habe ich auszusprechen den Herren Professor Adamy, Museumsinspektor in Darmstadt, Dr. Hülsen, Sekretär des Kaiserl. Deutschen arch. Instituts in Rom, Direktor Dr. G. v. Kieseritzky in St. Petersburg, Dr. Schöne, Generaldirektor in Berlin, Dr. Friedrich Schneider, Domkapitular und päpstl. Hausprälaten in Mainz, Dr. Alexander W. v. Swenigorodskoi, Kaiserl. russ. wirkl. Staatsrat a. D. in Aachen und Professor Dr. Thrämer hierselbst. Vor allem aber hat sich um vorliegende Arbeit verdient gemacht mein hochverehrter Lehrer Herr Professor Dr. Johannes Ficker, der mir nicht nur die Anregung zu dieser Studie gegeben, sondern auch ihr Werden stets helfend und mit nie versagender Bereitwilligkeit die Hilfe der Genannten vermittelnd begleitet hat.

Meine im Laufe des Jahres ebenfalls noch im Druck erscheinende Ikonographie der Engel in der altchristlichen Kunst hatte mich bereits mit einer grossen Reihe der erhaltenen altchristlichen Elfenbeindenkmäler in Berührung gebracht, ihre vergleichende Zusammenschau einzelne feste Resultate erkennen lassen. Gleichwohl war damit noch verhältnismässig wenig gethan, als Herr Professor Ficker mich aufforderte, das gesamte Material zu sammeln und in

einer selbständigen Studie zu verarbeiten. Jeder, der sich mit Kunstgeschichte etwas eingehender befasst hat, weiss, dass gerade auf dem Gebiete der altchristlichen Elfenbeinplastik bisher inbetreff der meisten Denkmäler nicht nur kein Weg zur richtigen zeitlichen und vor allem lokalen Einordnung gebahnt oder auch nur angebahnt war, sondern dass er vielmehr durch eine Menge von Schutt und Geröll versperrt, dass der wirkliche Thatbestand vielfach durch einen Urwald von Gestrüpp verdeckt oder doch verdunkelt war. Um so weniger bedarf es dieser Sachlage gegenüber eines Hinweises darauf, dass, so wenig wie Geographie ohne Atlas, auch die folgenden Ausführungen nur an der Hand der Abbildungen studiert und verstanden werden können. Es ist mein Bestreben gewesen, die Nachweise der Abbildungen möglichst vollständig zu liefern, wenn auch gerade nach dieser Seite hin manche Lücke zu verzeichnen sein wird. Die der Arbeit selbst beigegebenen Figuren und Tafeln bringen im wesentlichen nur einiges schwer zu Erreichende oder bisher ganz Unzugängliche, zum Teil auch völlig Unbekanntes oder nur in schlechter Reproduktion Vorliegendes.

Für die Elfenbeinschnitzerei in der Renaissanceperiode Karls des Grossen durfte es, so verlockend dieselbe auch war, nicht meine Aufgabe werden, wie sie es für die altchristlichen Jahrhunderte war, sämtliche uns erhaltenen Stücke aufzusuchen und zu registrieren; ich konnte und wollte nur einiges Typische und unter den an seinem Orte gegebenen Gesichtspunkten Notwendige aufführen, zugleich von der Hoffnung getragen, damit der weiteren Forschung über die mittelalterliche Elfenbeinplastik eine gute und gesicherte Grundlage zu schaffen.

Strassburg i. E., den 25. März 1896.

Stuhlfauth.

A. § 1. Einleitung.

Das wissenschaftliche Interesse der archäologischen und kunsthistorischen Forschung an der altchristlichen Elfenbeinplastik beruht einerseits auf dem hervorragenden Werte, welchen dieselbe nach der rein formalen Seite — für die Stilgeschichte — wie nach der sachlichen Seite — für die Ikonographie und die Erkenntnis der Volksvorstellungen und der herrschenden Ideenkreise in ihren zeitlichen und lokalen Wandelungen — als ein ganz wesentlicher, mit dem Fortschreiten der Jahrhunderte immer bedeutsamer hervortretender Zweig der altchristlichen Kunstübung besitzt, beruht andererseits auf der dauernden Bedeutung, die ihr für die Folgezeit im Gange der Kunstentwickelung, der abendländischen sowohl wie der byzantinischen, zukam.

In einer Zeit, wo die monumentale Skulptur auch in der Form der Sarkophagbildnerei nicht mehr oder nur noch an ganz vereinzelten Orten und in vereinzelten Produkten in meist verkommenster Erscheinung existierte, konzentrierte sich die ganze noch vorhandene Kraft plastischen Könnens auf die Elfenbeinschnitzerei, und man muss zugeben, dass sie in ihr mit das Beste geleistet hat, was überhaupt in künstlerischer Beziehung von den altchristlichen Völkern geleistet worden ist, geleistet werden konnte. Ja, schliesslich sind es die Elfenbeinschnitzschulen an den sich ablösenden Hauptstädten des römischen Reiches allein, an denen alle künstlerische Arbeit sich sammelt. So verdanken wir den Erzeugnissen der Elfenbeinschnitzschulen in erster Linie die ununterbrochene Kenntnis von dem Höhepunkte, auf welchem die Kunst in dem letzten Stadium der christlichen Antike stand, und von dem stetigen Niedergange, den der Verlauf ihrer Entwickelung darstellt.

Damit ist eine andere, nicht weniger schwerwiegende Thatsache aufs innigste verknüpft. Es ist klar, dass bei dem bis zum Erlöschen sich steigernden Zurücktreten der übrigen Kunstgattungen die Elfenbeindenkmäler auch für den Ikonographen eine um so wesentlichere und wertvollere Fundgrube bilden. Und in der That repräsentieren

sie für uns auch diejenige Quelle, mit deren Hilfe wir am besten und fast, zuweilen gar ausschliesslich den Typenvorrat sowohl wie die Typengestaltung von dem Beginne der zweiten Hälfte des christlichen Altertums an bis zur Gothik hin verfolgen und bestimmen können.

Ununterbrochen geht die christliche Elfenbeinplastik seit dem vierten Saeculum ihren Gang durch die Jahrhunderte. Diese im weiteren Sinne kunst- und kulturgeschichtliche Thatsache erlangt eine um so höhere Tragweite, wenn man, wie sich für die altchristliche Elfenbeinplastik ergeben wird, beachtet, dass diese ihren Hauptsitz wechselt mit dem Wechsel der jeweiligen Hauptstadt des Reiches, und wenn man sich dessen bewusst bleibt, dass sie dann, neben den Sarkophagen und den geschnittenen Steinen, als eines der hervorragendsten Vehikel dient, dem Mittelalter die klassische Kunstübung, die Kenntnis der Antike zu vermitteln[1].

Es ist klar, dass die Monumente der altchristlichen Elfenbeinskulptur in ihrer Bedeutung für ihre Gegenwart und Zukunft nur dann recht gewürdigt und erst dann recht ausgenützt zu werden vermögen, wenn es gelungen ist, sie im Verlaufe der Kunstgeschichte an der richtigen Stelle einzuordnen, sie zeitlich und lokal zu gruppieren. In der Erkenntnis der hohen Bedeutung des Gegenstandes und der Notwendigkeit seiner Behandlung nach den zuletzt bezeichneten Gesichtspunkten hat man auch, aber erst mit dem Beginne des vorigen Dezenniums, bereits einige Ansätze gemacht, die vorhandenen Stücke nach Schulen zu ordnen, nachdem frühere Forscher wie Labarte[2], Maskell[3], Schaefer[4], Darcel und Basilewsky[5].

[1] Vgl. Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2 Bde., 2. Aufl., Bonn 1886, Bd. I S. 17 ff.

[2] Jules Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance, 4 Bde. Text, Paris 1864—1866, und 2 Bde. Abbildungen (Album), Paris 1864. Ueber die Elfenbeinskulptur handelt Bd. I S. 183—294. Die 2. Auflage des Werkes, Paris 1872, ist mir nicht zugänglich. Labarte's Hauptfehler liegt darin, dass er überall nur byzantinische Arbeit sieht.

[3] William Maskell, Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum, London 1872, S. I—CVII. Maskell gibt hier, in der Vorrede, eine zusammenhängende Darstellung der Entwickelung der Elfenbeinplastik von den frühesten Zeiten an bis zur Spätgothik. Dabei berührt er (S. XXXV f.) die altchristliche Elfenbeinschnitzerei nur durch Erwähnung der Mailänder (siehe unten § 3!) und der Pariser Deckel (siehe unten § 4!) und eine kurze Besprechung der britischen Erzengeltafel (siehe unten § 7!), die er bewundert und, seines Erachtens korrekter als andere, welche sie in die Zeit Justinians setzen, im Anschlusse an Mr. Oldfield dem fünften oder noch lieber dem Ende des vierten Jahrhunderts zuweist.

Rohault de Fleury[1] in ihrer geschichtlichen Uebersicht über die Verwendung des Elfenbeins als Kunstmaterial seit grauester Vorzeit die altchristlichen Elfenbeinwerke mehr oder weniger nur gestreift hatten, ohne die spezifische Aufgabe, welche die altchristliche und mittelalterliche Elfenbeinplastik stellt, gekannt oder auch nur geahnt zu haben.

Der erste, welcher, freilich auch nur ganz anhangsweise und ohne jede weitere Ausführung oder Begründung, eine lokale Einteilung gab, war Ernst aus'm Weerth[2]. Er unterscheidet für die sämtlichen Elfenbeinarbeiten, „wie sie von den antiken Diptychen an bis zum Ausgange des elften Jahrhunderts vor uns liegen", „mindestens sechs Schulen"; von diesen entfallen drei auf die altchristliche Zeit: „eine der antiken römischen Tradition noch angehörige und aus dieser herauswachsende Schule, welcher als Hauptstücke die (angeführten) Pyxen von Berlin und Bobbio, der Buchdeckel von der Bibliothek zu Ravenna, die Lipsanothek von Brescia und die Passionstafeln im British Museum angehören. Neben dieser entsteht die byzantinische Schule, als deren Prachtstück die im British Museum befindliche Tafel des hl. Michael aus dem sechsten Jahrhundert anzusehen ist. Im siebenten Jahrhundert begegnen wir einer von byzantinischen Einflüssen nicht freien, aber vollständig selbständigen oberitalienischen Schule, für die als grösstes und beglaubigtes Werk der Bischofsstuhl von Ravenna gelten kann."

---

[1] Hofrat Dr. G. Schaefer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des grossherzoglichen Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung. Festschrift zur Feier der vom 16. bis 20. September 1872 in Darmstadt tagenden Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, Darmstadt 1872. Wie der Titel anzeigt, berücksichtigt Schaefer bei seiner Uebersicht über die Gesamtentwickelung insbesondere die Denkmäler des Darmstädter Museums, wobei namentlich auch über profane (S. 19ff.) und kirchliche (S. 24ff.) Diptychen gehandelt wird. Ganz ähnlich liegt die Sache in dem Katalog der Sammlung Basilewsky:

[5] Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle par A. Darcel et A. Basilewsky, 2 Bde. (1. Text, 2. [L] Planches), Paris 1874. In dem Textbande, dessen erste Hälfte laut Titel eine Darstellung der Geschichte des Kunstgewerbes vom ersten bis sechzehnten Jahrhundert enthält, ist von der altchristlichen Elfenbeinschnitzerei die Rede S. 25—27 und S. 35—41; doch entbehren diese Ausführungen jeglichen wissenschaftlichen Wertes.

[1] Rohault de Fleury, La messe, 8 Bde., Paris 1883—1889. Für unseren Zweck kommt in Betracht Bd. 5 S. 60ff., Bd. 6 S. 115ff.

[2] In F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, Freiburg i. B., 2 Bde., 1880. 1886, 1. Bd. Artikel „Elfenbein", S. 399—403a.

Ueber diese Grundlinien hinaus, die aus'm Weerth gezogen, ist ein wirklicher Fortschritt nur insofern erreicht worden, als Johannes Ficker[1] erkannte, dass man in Oberitalien nicht nur von einer, sondern mindestens von zwei Elfenbeinschnitzschulen zu reden habe, nämlich von einer nicht erst im siebenten, wie aus'm Weerth angibt, sondern bereits im sechsten Jahrhunderte blühenden in Ravenna und einer zweiten älteren in Mailand. Dagegen dürfte es sich als ein Irrtum erweisen, wenn er auch einer Schule in Südfrankreich glaubte auf die Spur gekommen zu sein.

Dieser letzteren Annahme gegenüber hat auch Josef Strzygowski[2] sich ablehnend verhalten. Im übrigen gibt auch er gleich Ficker nur Aufschluss über die mailänder und die ravennatische Schule; dagegen unterlässt auch er es in Ermangelung sicherer monumentalen Belege uns aufzuklären über die Entwickelung der Elfenbeinplastik in Konstantinopel, begnügt sich vielmehr bis zum Bekanntwerden einer grösseren Reihe byzantinischer Marmorbildwerke mit dem Hinweis auf die britische Erzengeltafel[3].

Gegenüber den drei genannten Arbeiten, derjenigen aus'm Weerth's, Ficker's und Strzygowski's, bedeutet nun der Abschnitt in Paul Clemen's Abhandlung über die „Merowingische und karolingische Plastik"[4], welcher der Elfenbeinskulptur gewidmet ist, in keiner Weise eine Förderung; es konnte nur zum Schaden der Sache ausschlagen, wenn er bei der Aufstellung seiner drei Gruppen, in die er „die hervorragendsten Stücke der italienischen Elfenbeinschnitzerei" verteilt[5], vollkommen seine eigenen Wege ging.

So ist es in der That besser, wenn Pératé[6] angesichts der grossen Schwierigkeiten auf den Versuch verzichtet, die erhaltenen Monumente nach dem historischen und — dies thut er noch weniger — nach dem lokalen Gesichtspunkte zu besprechen, sondern wenn er, wie aus'm Weerth in dem Hauptteile seines Artikels, lediglich die

[1] Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1887 (Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge V), S. 145—149.

[2] Byzantinische Denkmäler. I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891, S. 7. 48 ff.

[3] Vgl. ebenda S. 52. Nach den Angaben über „Die byzantinische Kunst", Byzantinische Zeitschrift 1. Bd. (1892) S. 71, ist freilich die Kunst in Ravenna „so gut wie byzantinisch".

[4] Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft LXXXII. Bonn 1892, S. 1—146. Der letzte Abschnitt, S. 108 ff., behandelt „Die Elfenbeinplastik".

[5] Vgl. a. a. O. S. 117 ff.

[6] André Pératé, L'archéologie chrétienne, Paris 1892, S. 336—347.

verschiedene Gattung der Denkmäler als Einteilungsgrund wählt und demnach 1. die Diptychen und die Buchdeckel, 2. die Reliquienkästen und Hostienbehälter (die Pyxiden), endlich 3. die verschiedenen Arten von Kirchenmobiliar behandelt.

Im wesentlichen nicht anders ist es bei denjenigen, welche die altchristliche Elfenbeinplastik als die letzten in der Reihe ihrer Bearbeiter ebenfalls zu behandeln hatten: bei Schultze, Molinier und Kraus.

Schultze[1] konstruiert sich den kunstgeschichtlichen und archäologischen Entwickelungsgang der altchristlichen Diptychonplastik sowohl in bezug auf die bildnerische Disposition wie in bezug auf den künstlerischen Wert nach dem zunehmenden und sich wieder entfernenden Anschlusse an die weltlichen, d. h. an die Beamten- wie an die Privat-Diptychen, wenn nach seiner Anschauung auch nicht von ersteren, sondern von diesen die kräftigste künstlerische Wirkung ausgegangen ist[2], fasst aber das Ergebnis nicht bloss seiner, sondern aller vorangegangenen Arbeit auf unserem Gebiete in dem Satze zusammen: „Noch besteht nicht die Möglichkeit, die vorhandenen Exemplare nach Schulen und in festerer Datierung zu ordnen.“

Beides, eine nähere Datierung wie eine strengere Scheidung der erhaltenen Denkmäler, sucht man denn auch vergebens bei Emile Molinier, welcher in seiner gross angelegten allgemeinen Geschichte des Kunstgewerbes vom fünften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Elfenbeinschnitzerei den ersten Band gewidmet hat[3]. Molinier bespricht die altchristliche Elfenbeinplastik in zwei Abschnitten[4]; der erste gilt den Monumenten des Westens, der zweite denjenigen des Ostens vor der Periode der ikonoklastischen Kaiser. Wie man aber in der Darstellung im allgemeinen fast jegliche Ordnung vermisst, so herrscht auch in der Auswahl und in der Zuweisung der einzelnen Denkmäler zu der einen oder anderen Gruppe eine nicht geringe Willkür.

Das alte Schema der Einteilung nach Gegenständen ist wieder

---

[1] Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895, S. 267—282. § 21. Diptychen. § 22. Verschiedenes. 1. Capsae, pyxides und Verwandtes. 2. Die Cathedra des Maximianus in Ravenna. 3. Die Thürreliefs von S. Sabina in Rom. Es geht hieraus schon hervor, dass Schultze in diesem Paragraphen nicht bloss Monumente aus Elfenbein, sondern ebenso, ja noch mehr auch Erzeugnisse aus anderen Stoffen (Silber, Blei, Holz) bespricht.

[2] Vgl. a. a. O. besonders S. 274.

[3] Emile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle. I. Ivoires. Paris 1896.

[4] Vgl. S. 52 ff.

streng festgehalten von Kraus[1], wenn er in seiner Geschichte der christlichen Kunst nach einigen Sätzen über die Verarbeitung des Elfenbeins bei den Kulturvölkern des Altertums und über die wenigen Elfenbeinreste aus den römischen Katakomben zuerst von den Diptychen, dann von den Pyxiden, drittens von den Reliquiarien, ferner von der Verwendung des Elfenbeins zur Dekoration der Bischofsstühle, endlich von Einzelplatten aus Elfenbein redet. Dass auch er es unterlässt, eine Gruppierung der Denkmäler nach Lokalschulen zu geben, kann angesichts der Bemerkung, in welche nach einer jener Besprechung der Monumente angehängten kurzen Uebersicht über die früheren Untersuchungen Ficker's, Schmid's[2] und namentlich Strzygowski's Kraus' Ausführungen zu unserem Gegenstande ausklingen, nicht wunder nehmen; denn auch er schliesst im Anschlusse an Tikkanen[3] gleich Schultze mit den Worten: „Die ikonographisch-stilistische Analyse des vorliegenden Materials ist noch nicht hinreichend durchgeführt, und das erreichbare Material ist überhaupt an sich schwerlich hinreichend, um die Aufstellung scharf umrissener und entschieden charakterisierter Gruppen oder Schulen heute schon zu gestatten."

Wenn ich dennoch den von zwei so bedeutenden Gelehrten wie Schultze und Kraus geteilten Pessimismus glaube jetzt schon zu schanden machen zu können, so zeigt dieser doch, wie es bis zur Stunde mit der wissenschaftlichen Bearbeitung und Sichtung des vorhandenen Materiales steht, wie hier die Kunstgeschichte eine schon lange erkannte Aufgabe noch in ihrem gesamten Umfange energisch in Angriff zu nehmen und zu bewältigen hat.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, welchen Weg die Untersuchung einzuschlagen hat, falls sie zum gewünschten Ziele führen, falls ihr das volle kunsthistorische Verständnis, die historische Einordnung und die lokale Zuweisung der Denkmäler gelingen soll. Die Behandlung darf nicht geschehen nach dem äusserlich-archäologischen Gesichtspunkte der verschiedenen Form und Art der Gegenstände, da Diptychen und Buchdeckel wie Pyxiden oder Schmuckstücke und Gerätschaften offenbar zur nämlichen Zeit in

[1] Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. I, Freiburg i. B. 1896, S. 498 ff.

[2] Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, S. 109 ff.

[3] L'arte cristiana antica e la scienza moderna, Archivio storico dell' arte IV, 5 (1891), S. 376 ff. (auch in mir nicht zugänglicher Separatausgabe unter dem gleichen Titel, Rom 1891).

der nämlichen Werkstatt gefertigt wurden; speziell für die Diptychen nicht auch nach dem so ganz oberflächlichen Gesichtspunkte der Flächengliederung in fünf Teile und dergleichen; nicht herrschen darf der nur Irrtümer mit sich führende Gesichtspunkt des grösseren oder geringeren Anschlusses an die profanen Diptychen[1]; mit aller Entschiedenheit abzuweisen ist endlich jegliche Voreingenommenheit, insbesondere die einseitige Stellung auf die „Hochburg des Byzantinismus", um von hier aus mit verbundenen oder besser mit durch die byzantinische Brille verblendeten Augen auf die Denkmäler des christlichen Orients herabzublicken und von ihr ausgehend den Blick zurück nach dem Westen zu richten[2].

Unsere Aufgabe ist es, unter Heranziehung des gesamten Materiales alle die zusammengehörigen Gegenstände jeglicher Form auf Grund ihrer noch erkennbaren Verwandtschaft, auf Grund ihrer noch erkennbaren gemeinsamen Herkunft zusammen zu ordnen. Massgebend ist die in der kunsthistorischen Forschung allein zulässige Methode vorurteilsfreier, strengster Induktion. Diese soll zunächst bestehen in einer vorsichtigen, bescheidenen Stilkritik, vor allem aber in der eingehendsten Sachkritik, in der Ausbeutung kompositioneller und ikonographischer Merkmale, in der Typenvergleichung im weitesten Sinne des Wortes, wie sie durch Strzygowski bei der Besprechung der Etschmiadzindeckel[3] und namentlich durch Schmid[4] bei der Behandlung der mit Darstellungen der Geburt Christi versehenen altchristlichen Elfenbeinmonumente in vorzüglichster Weise bereits erprobt ist. Gewiss wird niemand bestreiten wollen, dass jede Epoche der Kunst auch im Stile ihren Zeitgeist, dass jede Heimstätte der Kunst wenigstens etwas von stilistischem Familiencharakter hat, und dass darum dieses Moment stets wohl zu beachten sein wird[5]. Allein tausend Fälle beweisen, dass eine ledig-

---

[1] Ueber diese vgl. namentlich Wilhelm Meyer aus Speyer. Zwei antike Elfenbeintafeln der kgl. Staatsbibliothek in München. Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften, XV. Bd. (1881) 1. Abt. S. 11f. Meyer, der in dieser Abhandlung sämtliche damals bekannte Profandiptychen zusammenstellt und untersucht, unterscheidet (S. 5) I. Die eigentlichen Konsulardiptychen, die zugleich die Mehrzahl der erhaltenen Diptychen ausmachen (S. 7—34, Nr. 1—38); II. Beamtendiptychen (S. 34—41, Nr. 39—44); III. Privatdiptychen (S. 41—45, Nr. 45—61).

[2] Strzygowski, Die byzantinische Kunst, a. a. O. S. 65.

[3] Byzantinische Denkmäler I, S. 25 ff.

[4] S. o. S. 6 Anm. 2. Neben Ficker hat Schmid das Beste geliefert, was zu unserem Gegenstande bisher gesagt worden ist.

[5] Vgl. Clemen a. a. O. S. 59 Anm.: „Die Kunstgeschichte darf in aller Be-

lich auf stilistischer Beurteilung aufgebaute zeitliche oder lokale Fixierung eines Denkmales auf einem relativ sehr schwachen Fundamente ruht. Denn wer bürgt dafür, dass in der nämlichen Zeit neben tüchtigen Meistern nicht vollendete Stümper gearbeitet haben? Darum ist es unbedingt notwendig, dass man in allererster Linie die sachlichen Momente aufsucht oder doch in allererster Linie und als entscheidend sie in die Wagschale wirft. Es ist ganz fraglos, dass für unseren Gegenstand nur auf diesem Wege ein voller sicherer Erfolg zu erreichen ist. Denn wäre auch der von aus'm Weerth geplante, von Clemen[1] geforderte, von allen gewünschte Thesaurus mit einer selbst den höchsten Ansprüchen genügenden Reproduktion sämtlicher Elfenbeinwerke vorhanden, die dadurch ermöglichte unbefangene stilistische Beurteilung würde bei dem starken Mangel eines individuellen Stilcharakters nicht viel weiter führen, so lange nicht das Hauptgewicht auf die ikonographischen, kompositionellen und sachlichen Beziehungen gelegt wird. Das Resultat ist hiebei einzig und allein abhängig von der grösseren oder geringeren Anzahl der Denkmäler, die zum Vergleiche erhalten und durch Abbildungen oder in anderer Weise zugänglich gemacht sind.

Nach dieser Seite hin sind wir aber keineswegs mehr in Not. Der Jesuitenpater Raffaele Garrucci hat das grosse Verdienst, im sechsten Bande seiner christlich-archäologischen Bilderbibel[2] — in welcher die Bilder einstweilen, so lange kein anderes Sammelwerk vorliegt, trotz aller Ungenauigkeiten, Entstellungen und Fehler im allgemeinen weit mehr wert sind als der Text — mit ausserordentlichem Fleisse und unermüdlichem Eifer ein unschätzbares Material zusammengetragen und durch im grossen und ganzen zuverlässige Zeichnungen die Forschung ungemein erleichtert, in gewissem Sinne erst recht ermöglicht zu haben. Wie durch Garrucci's Sammlung einerseits der Thesaurus Gori's[3] nicht unnötig geworden, so ist sie andererseits ergänzt durch einige, bis dahin zum Teil völlig un-

---

scheidenheit auch eine gewisse Kenntnis der künstlerischen Handschrift in Anspruch nehmen — und ist die erste Vorbedingung zur Datierung einer Urkunde Paläographie und Diplomatik, so für die Datierung eines Kunstwerkes die Stilkritik."

[1] A. a. O. S. 110 Anm. 256.

[2] Storia dell' arte cristiana, 6 Bde., Prato 1873—1881; im folgenden stets nur mit „Garrucci" oder „Garr." zitiert.

[3] Ant. Franc. Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum opus posthumum ed. Jo. Bapt. Passeri, 3 Bde., mit einem Appendix von Passeri (zuweilen als Bd. IV bezeichnet), Florenz 1759: im folgenden nur mit „Gori" zitiert.

bekannte Stücke, welche Rohault de Fleury in seinem oben[1] genannten grossen Werke „La messe“ publiziert hat.

Neben diesen für die Arbeit grundlegenden Urkundensammlungen sei dankbarst hingewiesen auf die ungemein fleissige und im ganzen wie im einzelnen vortrefflich durchgeführte Statistik des in allen Landen zerstreuten Materiales, welche J. O. Westwood[2] geliefert hat. Westwood's Werk ist, wie Emile de Linas[3] mit Recht urteilt, für das Studium der Elfenbeinplastik „un vade mecum indispensable“.

Die von F. X. Kraus in seiner Real-Encyklopädie der altchristlichen Altertümer dem Artikel aus'm Weerth's beigegebene „Statistik der altchristlichen Elfenbeinskulpturen“ ist nur ein nach Westwood's Appendix[4] bearbeiteter Auszug, der, von anderen Ungenauigkeiten und Irrtümern abgesehen, nicht selten Dinge mit aufnimmt, die zweifellos in eine Uebersicht altchristlicher Elfenbeine entweder nach der Zeit ihrer Entstehung oder nach dem Gegenstande ihrer Darstellung nicht hineingehören.

Zur altchristlichen Elfenbeinplastik sind nämlich alle, aber auch nur diejenigen Elfenbeindenkmäler zu rechnen, welche eine spezifisch christliche Darstellung enthalten, mögen dieselben nun für profane oder für kirchliche Zwecke verwendet worden sein. Auszuschliessen sind demnach nicht allein die Stücke klassischer Provenienz, sondern auch diejenigen, welche, obwohl in christlicher Zeit und sicher von christlichen Händen, wie zweifellos alle erhaltenen Konsulardiptychen, verfertigt, in ihren Reliefs doch keinerlei christlichen Inhalt zeigen, aber auch diejenigen rein profanen Denkmäler, welche erst in späterer Zeit eine christliche Umarbeitung erfahren haben[5].

---

[1] S. o. S. 3 Anm. 1.

[2] A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. With an account of the continental collections of classical and mediaeval ivories, London 1876: im folgenden immer nur als „Westwood“ zitiert.

[3] Gazette archéologique XI (1886), S. 30 Anm. 1.

[4] A. a. O. S. 341 ff.

[5] Ich denke hier trotz der gegenteiligen Meinung Westwood's (S. 30) und Meyer's (a. a. O. S. 31 f.) an das sog. Gregoriusdiptychon in Monza (Abguss der Coll. Arundel Society [im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität], vgl. Digby Wyatt and Edmund Oldfield, Notices of sculpture in ivory, London 1856, Class III c. Photographie Rossi's in Mailand und Bianchi's in Monza. Gori II t. IV, dazu S. 201—218. Frisi, Memorie storiche di Monza e sua corte, 3 Bde., Milano 1794, III t. XI zu S. 5. Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, nouv. éd., Paris 1877, S. 255. Molinier a. a. O. S. 37 [dazu S. 37 f. Nr. 44 und bes. S. 50 ff.]. Kraus, R.-E. I S. 371 Fig. 125. Derselbe, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. I S. 500 Fig. 383 [vgl. S. 382]. Marriott,

Ohne weiteres ausgeschieden sind endlich solche Denkmäler, welche zwar christlichen Inhalt tragen, aber höchstens ein Mal von dem einen oder anderen Autor der altchristlichen Aera zugewiesen wurden, bei denen aber der spätere, sei es mittelalterliche, sei es moderne Ursprung keinem Zweifel unterliegt[1].

Wie weit im übrigen die Zeitgrenze den Umfang der altchristlichen Elfenbeindenkmäler bestimmt, wird und kann sich allein aus dem Verlaufe der Untersuchung, d. h. aus der Sache selbst ergeben.

B. Die altchristlichen Elfenbeinschnitzschulen.

I. Abendland.

§ 2. Rom.

Dass in Rom, der Hauptstadt des Reiches, dem Zentrum der antiken Christenheit, schon frühe die christliche Elfenbeinschnitzerei Stätte und Pflege fand, ist ebenso zweifellos als es bekannt ist, in welch' hoher Blüte die von Phidias zur Vollendung geführte profane Elfenbeinplastik auch in Rom noch stand[2], als es andererseits

---

Vestiarium Christianum, London 1868, Pl. XXIV: Gregoriustafel (Photographie). Vgl. Oldfield a. a. O. S. 36. Dippel in Kraus' R.-E. I S. 370. Pératé a. a. O. S. 338. Schultze a. a. O. S. 269 f. und namentlich H. Graeven, Entstellte Consulardiptychen, Roemische Mitteilungen, Bullettino VII (1892) S. 204 ff., welcher S. 217 ff. auch unser Diptychon bespricht und seine Entstellung aus einem profanen Konsulardiptychon zur unbestreitbaren Gewissheit erhebt), vor allem aber auch an die sog. Kathedra Petri (Abb. u. a. bei Garrucci VI t. 412. Roller, Les catacombes de Rome, 2 Bde., Paris s. a., II S. 100. Vgl. Kraus, R.-E. I S. 401 b. 404 b), mit welcher die altchristliche Kunst in keiner Weise etwas zu thun hat; vgl. u. a. Pératé a. a. O. S. 345: „Rien de plus païen en tout cas que les plaquettes d'ivoire dont elle est décorée . . . Une partie du revêtement et tout le dossier datent du moyen âge." Vgl. auch Giovanni Battista de Rossi, Bullettino di archeologia cristiana V (1867) S. 47, und Kraus, Geschichte der christlichen Kunst Bd. I S. 504, dazu ebenda S. 379 und Fig. 316 (S. 380).

[1] Unbeachtet bleibt natürlich auch alles Unechte, wie die Statuette des guten Hirten der Sammlung Basilewsky's (Catalogue raisonné Nr. 26 Pl. V, vgl. ebenda S. 25. Westwood S. 402), nicht deswegen, weil sie aus Knochen besteht, sondern weil sie eine ganz dumme moderne Fälschung ist, vgl. Garrucci VI S. 2 (B). Molinier freilich, a. a. O. S. 56 Anm. 1, zitiert sie noch als echt, bestreitet nur ihre Datierung in das zweite Jahrhundert und möchte sie eher in das sechste verweisen. — Für das Folgende bitte ich übrigens zu beachten, dass die ganze Basilewsky'sche Sammlung im Jahre 1884 für die kais. Ermitage in St. Petersburg angekauft wurde.

[2] Vgl. Schaefer a. a. O. S. 16 f. 20 f. Joachim Marquardt, Das Privat-

aber auch Thatsache ist, dass bisher noch von keiner Seite der Versuch gemacht worden, für das eine oder andere christliche Stück aus dem uns überkommenen Denkmälervorrate den römischen Ursprung nachzuweisen. Für einige hier zu nennende, wenn auch mehr oder weniger auf dem Grenzgebiete unserer Aufgabe liegende Tafeln stellt sich der Sachverhalt recht einfach. Es handelt sich hiebei um zwei vollständig erhaltene Konsulardiptychen und um die allein erhaltene, oben beschnittene Tafel eines dritten.

Das erste ist kein geringeres als das älteste sicher datierte aller Konsulardiptychen, die wir kennen, nämlich das von Gazzera entdeckte Diptychon des römischen Konsuls Anicius Probus aus dem Jahre 406[1] im Schatze der Kathedrale zu Aosta[2]. Es ist, wie sich aus der gleichlautenden Inschrift am Fusse der beiden Tafeln[3] ergibt, ein Geschenk des römischen Konsuls Anicius Probus an den Kaiser Honorius[4], dessen ganze, in der Rüstung eines Kriegers erscheinende Figur Vorder- wie Rückseite füllt. Der Kaiser, „eine echt römische Nachbildung älterer Kaiserstatuen“[5], ist jedesmal

---

leben der Römer, 2. Teil, 2. Aufl., bes. von A. Mau, Leipzig 1886 (Marquardt und Mommsen, Handbuch der römischen Alterthümer 7, 2) S. 672f. 741ff. — Es ist übrigens bis zu einem gewissen Grade merkwürdig, dass der Liber Pontificalis unter der Unmenge von Geschenken an die Kirchen nicht ein einziges Mal einen Gegenstand aus Elfenbein nennt. Diptychen werden erwähnt, aber erst und ganz gelegentlich unter Papst Agatho (678—681).

[1] Nicht 404, wie Westwood S. 379 und ihm nach Kraus, R.-E. I S. 407b angeben.

[2] Das Ganze ist abgeb. in den Memorie della reale academia delle scienze di Torino. Tomo XXXVIII. Turin 1835. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, zu S. 240 (Cost. Gazzera, Dichiarazione di un dittico consolare inedito, S. 225—240). Revue archéologique, Nouv. Série Bd. V (1862) zu S. 162 (Ed. Aubert, L'empereur et le consul Anicius Probus, S. 162—170). Ed. Aubert, La vallée d'Aoste, Paris 1861 (mir nicht zugänglich) S. 224. Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, T. I 1, Paris 1877, S. 665 Fig. 775. Gazette des Beaux-Arts, 2e Période, T. XXII, 1880, S. 71: Vorderseite, S. 93: Rückseite; dazu S. 80ff. (Louis Gonse, Exposition rétrospective de Turin, S. 71ff.). Molinier a. a. O. Pl. II (Lichtdruck) zu S. 18, dazu Katal. Nr. 2 S. 17f., ferner S. 2f. 6. Die erste Tafel bei Garr. t. 449, 3. Vgl. Meyer a. a. O. S. 62 Nr. 1.

[3] PROBVS · FAMVLVS · V(ir) · (Clarissimus) · CONS(ul) · ORD(inarius) · „Der Zusatz, freilich auf einem dem Kaiser dargebrachten Diptychon, Probus Famulus vir cl. steht ganz vereinzelt“. Meyer a. a. O. S. 12.

[4] In der Regel wurden übrigens wohl als Geschenk an den Kaiser nicht die gewöhnlichen einteiligen, sondern die grossen fünfteiligen Diptychen verwendet, vgl. Meyer a. a. O. S. 55.

[5] Eduard Dobbert, Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur, Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885) S. 164.

nimbiert, und beidemale steht über seinem Haupte zu lesen: D(omino) · N(ostro) · HONORIO · SEMPER · AVG(usto) · [1]. Das, was dem Honorius-Diptychon den spezifisch christlichen Charakter gibt, ist erstens die Inschrift „in nomine Christi vincas semper“ [2] auf dem Tuche des auf der vorderen Tafel von dem Kaiser mit der rechten Hand gehaltenen Labarum [3] und zweitens das, in zwei kleine — wohl einen Nimbus repräsentierende — konzentrische Kreise gefasste, das Labarum überragende Monogramm Christi.

Dieses Monogramm, obgleich in völlig von der des vorhergehenden Monumentes abweichender Verwendung, stempelt nun auch ein anderes, nur teilweise erhaltenes Diptychon zu einer ausgesprochen christlichen Arbeit. Die an dritter Stelle angeführte, oben beschnittene Tafel im öffentlichen Museum der Universität zu Bologna [4] zeigt nämlich eine in Konsulartracht gekleidete Person. Sie deckt, wie Honorius, allein die ganze Reliefffläche, ist aber im Unterschiede zu diesem „splendidamente coronato dal monogramma

[1] Ueber die Bezeichnung „Semper Augustus“ vgl. L. v. Ranke, Weltgeschichte, 4. Teil 1. Abt., 4. Aufl., Leipzig 1888, S. 33. 34 Anm. 1. Dem hier gegebenen Verzeichnisse ist mithin unser Diptychon beizufügen, ferner das Kopfstück einer römischen Diptychontafel mit dem Brustbilde einer Kaiserin und der Inschrift „+ PERPETVAE SEMPER + AVGVSTAE +“ im Dommuseum zu Basel, wo also derselbe Titel einer Kaiserin, wahrscheinlich Pulcheria, beigelegt ist. Dieses Fragment ist zugleich das einzige Beispiel eines einer Kaiserin gewidmeten Diptychons und „wohl identisch mit dem von Westwood Nr. 81 p. 28f. als in einer Aargauischen Sammlung befindlich beschriebenen“ (Kraus, R.-E. I, S. 410). Es ist zum erstenmale publ. von F. X. Kraus in De Rossi's Bullettino di archeologia cristiana 1878 tav. I, 3 zu S. 68f.; von demselben, Die altchristlichen Inschriften der Rheinlande, 2 Teile, Freiburg i. B. 1892—1894, Teil I S. 3 Nr. 5 und Taf. XXI, 9; vgl. auch Kraus' erste Notiz über das Täfelchen in den Bonner Jahrbüchern, Heft LX (1877) S. 157, ausserdem Molinier a. a. O. S. 39 Nr. 48. — Endlich gehört hieher das ebenfalls zu einer grossen Elfenbeintafel gehörige Fussstück in dem Museo Trivulzi in Mailand mit der Inschrift „AC TRIVMFATORI + PERPETVO SEMPER AVG ·“, abgeb. bei Meyer a. a. O. Taf. I, vgl. ebenda S. 50ff. Westwood S. 365[5]. Molinier a. a. O. S. 39 Nr. 46. S. u. unter § 4 gegen Ende!

[2] J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense, 4 Bde., Paris 1852—1858, Bd. IV S. 518.

[3] Die linke Hand des Kaisers trägt auf einer Kugel eine Nike, welche mit der Linken eine Palme hält, mit der ausgestreckten Rechten dem Kaiser einen Kranz darreicht: in Anspielung an seinen Triumph im Jahre 404 zur Erinnerung an den Sieg von Pollentia. Auf der Rückseite liegt die Rechte des Kaisers an einem Schild, die Linke hält ein langes Szepter.

[4] Garr. t. 448, 9. Photographie Poppi's in Bologna. G. B. Bianconi, Osservazioni di un frammento di tavoletta antica d'avorio stimata consolare, Bologna 1775, S. 70. Vgl. Westwood S. 361.

di Cristo“ [1] und dadurch als Märtyrer bezeichnet und ausgezeichnet [2]. Garrucci vermutet darum mit grösster Wahrscheinlichkeit, der Dargestellte sei der hl. Ovinius Gallicanus, welcher zweimal Konsul war und dessen Feier auf den 25. Juni fällt. „Di lui si narra che si dedicò interamente in Ostia a servire i poveri e gl'infermi prestando loro tutti gli ufficii della pietosa carità cristiana; di che la fama si era diffusa per tutto il mondo. L'Apostata il mandò in esilio, dove fu fatto martire per la fede“ [3]. Diese durchaus einleuchtende Identifizierung kann nur bestätigen, was die Betrachtung der Tafel selbst ohne weiteres lehrt, nämlich dass wir es mit einem zum Märtyrer gewordenen römischen Patrizier zu thun haben. Ihm ist das Diptychon gewidmet. Seine Entstehung spätestens in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ergibt sich aus der zweifellos der klassischen Zeit noch nahestehenden Durchführung im ganzen wie im einzelnen. Andererseits spricht doch gegen jede frühere Datierung die dem Byzantinismus sich nähernde Kopfbildung, die eigentümliche wulstige Haarfrisur und die Fussbekleidung, welche kaum, jedenfalls nicht lange vor Beginn des fünften Jahrhunderts zu finden sein werden.

Dass die gleiche Behandlung des Haares in Rom auch im sechsten Jahrhunderte noch üblich war, zeigt das endlich zu besprechende wohl in Konstantinopel entstandene [4] dritte Diptychon. Dasselbe befindet sich im Museum zu Berlin (Nr. 7433); es ist ganz erhalten und verfertigt für den auf das Jahr 540 zum Konsul gewählten Justinus, den Sohn des Germanus und Enkel von Justinian's Bruder [5]. Ueber dem auf beiden Seiten in einem Medaillon wiedergegebenen Konsul mit jener charakteristischen Haartracht erscheint unter der Inschrift zwischen dem Kaiser (Justinian) und der Kaiserin (Theodora), gleich den Brustbildern dieser, in einem kleinen Rundbilde die Büste des bärtigen, mit dem Kreuznimbus ausgestat-

---

[1] Garrucci VI S. 72.

[2] Vgl. z. B. den in gleicher Weise mit dem Monogramm Christi nebst A und Ω versehenen Laurentius auf einem römischen Goldglase, Garr. t. 189, 1.

[3] Garrucci VI S. 72.

[4] Bei der zu beobachtenden überraschend grossen Stil- und Typen-Gemeinschaft der röm. und byz. Konsulardiptychen darf man unbedenklich unser Diptychon hier anführen, um so mehr, als man es früher für römisch hielt und dem röm. Konsul Fl. Theodorus Valentinianus (505) zuschrieb.

[5] Meyer a. a. O. Taf. I, dazu S. 9ff. und S. 30, Katal. Nr. 31. Die erste Tafel ist abgeb. von Westwood, Proceedings Oxford Architectural Society, 4. Juni 1862 S. 133 (mir nicht zugänglich). Westwood zu S. 17. Vgl. Westwood S. 17 No. 49. 50.

teten Christus. Dieses Diptychon enthält wohl das älteste genau datierte Zeugnis für die Einführung des Kreuznimbus in die christliche Kunst und ist deshalb für die altchristliche Archäologie bzw. Ikonographie von einiger besonderen Bedeutung.

Nur bei dem zweiten der im Vorangehenden behandelten Denkmäler war die Zeit der Entstehung nicht ohne weiteres sicher und bestimmt, während bei allen dreien die Feststellung der Heimat keinerlei Schwierigkeiten bereitete. Dasselbe ist der Fall bei einer anderen Gruppe von Elfenbeindenkmälern: ihr römischer Ursprung ist durch den Fundort, die römischen Katakomben, ausser Frage gestellt; über ihre Datierung dagegen ist eine Verschiedenheit des Urteils keineswegs ausgeschlossen. Von der geradezu unzähligen Fülle von kleinen Elfenbeingegenständen der allermannigfachsten Art — Muscheln, Spielzeug der verschiedensten Gattung und Form, wie Puppen, Würfel und sonstige Figürchen, allerlei Geräte wie Stili (Griffel), Messergriffe, Haarpfeile und Haarnadeln, Kämme[1], ein Gefäss, eine Nadelbüchse, eine tragische Maske, ferner Schnallen, Klötzchen, Kugelchen und Knöpfchen, Buchstaben, Gladiatoren-, Sklaven-, Theater-Tesseren (-Marken)[2], Ringe[3], Fische mit durchbohrten Augen („pescetti pensili"), die man als Enkolpien und Phylakterien auf der Brust zu tragen pflegte, u. s. w.[4] —, welche die

[1] Boldetti, Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma, Rom 1720, S. 502, hat ausser zwei anderen einen in den unterirdischen Coemeterien gefundenen Kamm aus Knochen oder Elfenbein publiziert, welcher den Namen des Besitzers trägt: EVSEBI · ANNI (Annius Eusebius). „Degli Annii nobili cristiani il cimitero di Callisto ci ha fornito preziose memorie dei secoli secondo e terzo (vedi tomo I pap. 316 e segg. e in questo tomo pag. 318)." G. B. De Rossi, La Roma Sotterranea cristiana, 3. Bde. Text und 3 Bde. Tafeln, Rom 1864. 1867. 1877. Bd. III S. 585; vgl. desselben Bullettino 1881 S. 78. Nach De Rossi's Ansicht hatte Annius Eusebius den Kamm wahrscheinlich als Geschenk erhalten. „Pettini preziosi pel lavoro o per la materia furono per lunga età, nei secoli cristiani, donativi di grande onoranza ed amicizia. La frequenza delle impronte di pettini sulla calce dei loculi nei cimiteri, ove quelli furono affissi come segnali ed ornamenti delle tombe cristiane, dimostra quanto numerosi essi furono nelle case dei fedeli; e forse anche quanto sieno stati cari ai defonti." Bullettino 1881, S. 78f.

[2] In Lille war im Jahre 1874 auf der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände eine römisch-christliche Tessera zu sehen, welche 4 cm im Durchmesser hatte. „In the centre an anchor with the A and O beneath the arms, and with two fishes below the much curved limbs of the anchor." Westwood S. 420. Kraus, R.-E. I S. 408b frägt: „Ob noch 2. Jahrhundert?" Es ist jedenfalls ein hochaltertümliches Stück. — Das Musée d'antiquités in Lyon besitzt nach Westwood S. 425 dreizehn solcher kleinen runden Elfenbeinstücke, die als Theaterbillets gebraucht wurden, alle aus Rom. Eines trägt zwei Fische, ein

Durchforschung des unterirdischen Rom zu Tage förderte [1], zeigt die überwiegende Menge antik-heidnischen Charakter oder überhaupt keinerlei besonderes christliches Merkmal; überdies hat der weitaus grösste Teil all dieser Dinge viel weniger einen kunstgeschichtlichen als archäologischen und kulturgeschichtlichen Wert. Nur vier unter diesen aus den Katakomben stammenden Gegenständen verdienen nach dem Vorgange DE ROSSI's [2] eine besondere Erwähnung und Würdigung.

Zunächst kommt in Betracht eine kugelförmige Stuhlbekrönung („un pomo di sedia") [3] mit der Aufschrift HILARVS ZOTICENI CONIVGI und einem weidenden Lamme. Dieselbe fand sich in den Krypten der Lucina an einem Grabe der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts [4].

Aus der gleichen oder aus etwas späterer Zeit stammt das zweite Monument, ein kleines Schiff, welches gegenwärtig ebenfalls das christliche Museum des Vatikans bewahrt [5]. Es trägt Christus

---

anderes eine Ansicht des Colosseums. Mit Recht frägt KRAUS, der übrigens nur die eine Tessera mit den Fischen anführt, R.-E. I S. 409a: „Ob christlich?"

[3] Einen derartigen Elfenbeinring mit dem Labarum und besitzt auch das Musée d'antiquités in Lyon, WESTWOOD S. 425.

[4] Vgl. DE ROSSI, Roma sotterranea III t. VIII und S. 584; Bullettino 1863 S. 38. — Eine Elfenbeinpuppe mit beweglichen Armen und Beinen ist auch abgebildet bei VICTOR SCHULTZE, Die Katakomben, Leipzig 1882, S. 216 Fig. 51. — Für alle Gegenstände vgl. BOLDETTI a. a. O. L. II t. 1 S. 496, t. 3 S. 502, t. 4 S. 506, t. 5 S. 509, t. 6 S. 512. 515. 516.

[1] Vgl. DE ROSSI, Roma sotterranea III S. 583 ff., vor allem S. 593 ff.: „Infinita e forse maggiore d'ogni altra classe della suppellettile varia cimiteriale è la copia degli avorii e degli ossi." Dazu vgl. den knappen Auszug aus DE ROSSI bei KRAUS, R.-E. I S. 403 f. Doch hat sich nichts von irgend besonderer Bedeutung, sei es ein Diptychon oder eine Pyxis oder ein Reliquienbehälter, auch nur als Fragment (ausgenommen etwa der Rest einer Elfenbeintafel, vielleicht eines Diptychons, „sulla quale era sculta di buona maniera una figura militare", DE ROSSI ebenda S. 305, tav. XVII, 7) gefunden, vgl. DE ROSSI, ebenda S. 594 f.

[2] Vgl. DE ROSSI, ebenda S. 595 f.

[3] DE ROSSI, ebenda tav. XVII, 3; vgl. Text III S. 335, dazu BULLETTINO 1881 S. 77.

[4] KRAUS, R.-E. I S. 404, übersetzt DE ROSSI's „della seconda metà del secolo terzo" mit „des ausgehenden zweiten oder dritten Jahrhunderts"!

[5] Die erste genaue Abbildung der beiden Seiten giebt GARR. t. 467, 2. 2'. Die Vorderseite ist u. a. abgebildet zuerst bei BUONARROTI, Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi, Roma 1798, S. 395 (BUONARROTI war der erste, der es aus den Elfenbeinen des Museo Carpegna als das einzige

als Steuermann und drei Fischer, von denen der eine einen Fisch im Netze aus dem Wasser zieht. Auf der früher nie abgebildeten Rückseite steht ЄΥCЄΒΙ, während auf der Vorderseite nicht ΙΗCΟΥC, sondern, wie DE ROSSI zum erstenmal konstatiert hat, ΖΗCΑΙC zu lesen ist. Die griechische Formel wie der klassische Stil führen zu der Annahme, dass das Plättchen spätestens in der Zeit Konstantins, also in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, entstanden ist.

Mit grösserer Bestimmtheit dem vierten Jahrhundert zuzuweisen ist ein von BOLDETTI unter der Erde gefundenes, gegenwärtig verschollenes halbes Elfenbeinei[1] mit den Brustbildern zweier Ehegatten zu beiden Seiten des Monogramms und der Inschrift: DIGNITAS · AMICORVM · VIVAS · CVM · TVIS · FELICITER· „Qualunque sia stato l'uso del singolare avorio, esso e la sua epigrafe sono di tipo evidentemente identico e contemporaneo a quello dei vetri cimiteriali del secolo quarto“ [2].

Das letzte der vier hervorragenderen christlichen Katakombenelfenbeine ist auch das jüngste, zugleich aber das interessanteste und wertvollste, nach PÉRATÉ[3] unter allen in den Katakomben gefundenen Elfenbeinen das einzige, welches „une attention sérieuse“ verdient: es ist das (runde) Knochen-Medaillon mit der Büste des segnenden bärtigen Christus aus S. Callisto, wie BOLDETTI berichtet, richtiger aus S. Domitilla, gegenwärtig unter den Kleinodien des christlichen Museums im Vatikan[4]. DE ROSSI[5], der in ihm die älteste bekannte

christliche publizierte; nach ihm ist es seitdem oft reproduziert); bei PETRUS FRANC. FOGGINUS, De Romano Divi Petri itinere et episcopatu, Florenz 1741, auf dem Titelblatte; bei MAMACHI, De' costumi de' primitivi cristiani, 3 Bde., Venedig 1757, als Titelvignette; bei MAMACHI, Origines et antiquitates christianae, 2. ed. 6 Bde., Rom 1841—1851, I S. 241; bei PALMER, An introduction to early cristian symbolism, edited by Northcote and Brownlow, London 1885, Taf. M I b. Vgl. WESTWOOD S. 351 Nr. 38.

[1] BOLDETTI a. a. O. S. 514 Nr. 70.

[2] DE ROSSI, Roma sotterranea III S. 595.

[3] Vgl. a. a. O. S. 337.

[4] GARR. t. 447, 7. BOLDETTI a. a. O. S. 60, dazu S. 61. Dr. FRIEDRICH MÜNTER, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825, Taf. V, 14b und (noch einmal) Taf. XIII, 94. MARTIGNY a. a. O. S. 388. SMITH and CHEETHAM, A dictionary of christian antiquities, 2 Bde., London 1875 und 1880, I S. 876. KRAUS, R.-E. I S. 404 Fig. 133. Derselbe, ebenda II S. 12 Fig. 12. Derselbe, Geschichte der christlichen Kunst I S. 498 Fig. 382. A. DE WAAL, Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern, Freiburg i. B. 1891, S. 9 Fig. 7. PÉRATÉ a. a. O. S. 337 Fig. 230. Bei WESTWOOD (S. 343) nicht erwähnt (gegen KRAUS, R.-E. I S. 404 b).

[5] Vgl. ebenda S. 596.

Darstellung des bärtigen Christus sieht — und Martigny sowie de Waal[1] folgen ihm hierin —, setzt es in das ausgehende vierte Jahrhundert; Kraus[2] dagegen möchte es nicht vor das fünfte oder sechste Jahrhundert datieren, und auch Pératé frägt zweifelnd gegenüber der Annahme de Rossi's: „mais le dessin du cadre, la forme du nimbe et du monogramme, le visage rude et barbu, le vêtement à manches étroites ne conviennent-ils pas à une époque plus basse?"

In der That scheint mir jedes Hinaufgehen über die Grenze des fünften Jahrhunderts unmöglich. Nicht die geringste Beweiskraft hat hier allerdings der Hinweis auf die rohe Durchführung, den handwerksmässigen Stil; denn nach de Rossi ist die Zeichnung „tanto alieno dalla bizantina durezza e gravità, che anzi pecca di eccesso nella inclinazione della testa, nel movimento del braccio destro benedicente, nella varietà delle linee". Um so mehr aber zwingt zunächst — und damit kommen wir zur sachlichen Beurteilung — schon die Bärtigkeit und die derb realistische Art, die der Christuskopf uns zeigt, aufs entschiedenste, als frühesten Entstehungstermin die letzten Jahre des vierten oder besser das erste Dezennium des fünften Jahrhunderts anzunehmen. Denn vor den Mosaiken von S. Pudenziana[3] aus den Jahren 392—398 ist bekanntlich kein datierter bärtiger Christus nachweisbar, aber auch nicht auf irgend einem anderen Denkmale, das aus sonstigen Gründen einer früheren Zeit angehörte. Für die Datierung des Medaillons und zwar nach den Mosaiken von S. Pudenziana, wenn auch bald nach ihnen, fällt entscheidend in die Wagschale das auf dem Kopfe Christi stehende konstantinische Monogramm innerhalb des einfachen Nimbus. Das gleiche Monogramm findet sich in derselben Verwendung nur noch ein einziges Mal auf einem dem vierten Jahrhunderte nahe stehenden römischen Sarkophage[4], aber nicht von dem Nimbus umschlossen und nicht auf dem Haupte Christi, sondern auf dem Kopfe des neben ihm stehenden Lammes; auf dem Haupte Christi, aber wiederum nicht in den Nimbus gefasst, zeigt es ein Sarkophag in Arles[5], der jedoch offenbar nicht vor der Mitte des fünften Jahrhunderts ge-

[1] Vgl. a. a. O. S. 8.

[2] R.-E. I S. 404b; vgl. auch seine Roma Sotterranea, 2. Aufl., Freiburg i. B. 1879, S. 298f.

[3] Garr. t. 208. De Rossi, Musaici cristiani fasc. XIII tav. A.

[4] Garr. t. 330, 5.

[5] Garr. t. 342, 3. Edmond Le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878, Pl. XXVII.

meisselt ist. Die Verbindung des Nimbus mit dem Monogramm ist überhaupt vor dem fünften Jahrhunderte nicht nur nicht nachweisbar, sondern kaum denkbar. Die nächste Stufe in der durch diese Verbindung des einfachen Nimbus mit dem konstantinischen Monogramm eingeleiteten Entwickelung zum wirklichen Kreuznimbus — denn dieser ist das Endziel, das aber erst mit Beginn des sechsten Jahrhunderts erreicht wird[1] — ist repräsentiert durch die Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore aus dem vierten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts, wo auf dem Haupte des jugendlichen Christus statt des Monogramms ein kleines von dem einfachen Nimbus umrahmtes griechisches Kreuz erscheint. Geht man aber von hier aus auch um ein volles Menschenalter zurück, so kommt man mit unserem Medaillon immer noch in das erste Dezennium des fünften Jahrhunderts. Nimmt man weiter hinzu, worauf Pératé mit Recht aufmerksam macht, dass auch die Kleidung Christi mit den engen Aermeln eher für eine spätere Zeit spricht, so kommen wir zu dem Schlusse, dass das Ganze nicht mehr dem vierten Jahrhunderte angehören kann. Andererseits liegt kein Grund vor, dasselbe über die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts herab zu drücken; es ist dies vor allem wegen der soeben aufgezeigten Entwickelung des Nimbus Christi unzulässig, weniger deshalb, weil, wie de Rossi bemerkt, dem Christustypus jede Spur des mehr und mehr sich eindrängenden byzantinischen Charakters abgeht.

Mit dieser Datierung ist nun auch über ein zweites, gegenwärtig im Museo Kircheriano in Rom aufbewahrtes Medaillon entschieden, welches das Brustbild des Apostels Petrus zeigt[2]. Sein Fundort ist unbekannt. Allein die weitgehendste Aehnlichkeit mit dem Christusmedaillon, seinem eben besprochenen Pendant, mit welchem es in Grösse, Flächendisposition, Technik, künstlerischem Werte ganz auffallend übereinstimmt, führt zu dem Resultate, dass wir es bei beiden Medaillons mit Denkmälern nicht bloss der gleichen Zeit, sondern auch der gleichen Schule, vielleicht sogar der gleichen Hand zu thun haben.

Weit wichtiger und bedeutsamer denn als Fundstätte von — römischen — Elfenbeinen sind nun, wie wir sogleich sehen werden, die Katakomben für unsere Aufgabe in anderer Beziehung.

Die Berliner Pyxis[3], die des hohen Ruhmes nicht unwürdig ist,

[1] S. o. S. 14.

[2] Garr. t. 447, 8.

[3] Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Abbildungen a) das Ganze, aufgerollt: Garr. t. 440, 1. Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 4. Aufl., II. Das Mittelalter, Leipzig 1895, S. 14 Fig. 14.

den sie unter den hervorragendsten Stücken altchristlicher Kunstübung geniesst, fand sich bei einem Bauer in einem Dorfe an der Mosel, wo in sie als Fuss das untere Stammende eines Kruzifixes eingelassen war[1]. Friedrich Hahn[2] setzte sie wegen der vorzüglichen Technik in das dritte oder gar in das zweite Jahrhundert, Schnaase[3] und aus'm Weerth[4] hielten sie für ein Werk des dritten, Sacken[5] für ein solches wenigstens aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts, nach Kugler[6], ebenso nach Kraus[7] ist die Pyxis eine „noch treffliche Arbeit der konstantinischen Zeit", Johannes Ficker[8] bezeichnete sie als oströmische Arbeit aus der Zeit bald nach Konstantin, auch Wyatt[9], de Linas[10], der Berliner Katalog und Victor Schultze[11] datieren sie in das vierte Jahrhundert, dem sie nach Dobbert[12] spätestens angehört; Lübke[13] hält dies nur für

Christliches Kunstblatt 1895 (Otto Crämer, Die Elfenbeinpyxis des Berliner Museums, S. 13ff., 24ff.) S. 24. Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen, Handausgabe Taf. 36, 5. Rohault de Fleury a. a. O. Bd. 5 Pl. 363. Fr. X. Kraus, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen, Leipzig 1872, zu S. 122 Fig. 30. Derselbe, R.-E. I S. 67 Fig. 40. Derselbe, Geschichte der christl. Kunst, Bd. I, S. 159 Fig. 112. Pératé a. a. O. S. 344 Fig. 235. Dr. Wilhelm Lübke, Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, 2 Bde., 3. Aufl., Leipzig 1880, I S. 386 Fig. 255. — b) Vorderseite (Christus und die ihn unmittelbar umgebenden Apostel): Westwood zu S. 272. Smith and Cheetham a. a. O. II S. 1780. Schultze, Archäologie, S. 276 Fig. 86. Dr. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 5 Bde., 2. Aufl., Düsseldorf 1869—1876, I S. 96 Fig. 21. Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi, Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1888, Taf. LXIII, 427. Crämer a. a. O. S. 25. Wilhelm Bode, Die italienische Plastik (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin), Berlin 1891, S. 2. — c) Rückseite (Opfer Abrahams): Taf. I, 1. — Vgl. Westwood S. 272f. Nr. 767 und S. 435. Bode und Tschudi a. a. O. S. 117f. Nr. 427. S. o. S. 3.

[1] Vgl. Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3 Teile, Stuttgart 1853. 1854, II S. 327f.

[2] Friedrich Hahn, Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, Hannover 1862, S. 46.

[3] Vgl. a. a. O. I S. 95.

[4] In Kraus' R.-E. I S. 401a.

[5] Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbüchsen im K. K. Münz- und Antiken-Cabinete, Mitteilungen der K. K. Central-Commission, Neue Folge, 2. Jhrg. (1876) S. 47.

[6] Vgl. a. a. O. S. 328.

[7] R.-E. I S. 409. Geschichte der christl. Kunst, Bd. I S. 502.

[8] Vgl. a. a. O. S. 142f.

[9] Vgl. a. a. O. S. 10.

[10] Revue de l'art chrétien XXXI 2. Série 14 (1881) S. 119f.

[11] Archäologie S. 277. Rolle und Codex S. 151 in den Greifswalder Studien. Theologische Abhandlungen Hermann Cremer zum 25jährigen Professorenjubiläum dargebracht von Samuel Oettli etc., Gütersloh 1895, S. 147ff.

[12] Vgl. a. a. O. S. 168.

[13] Vgl. a. a. O. I S. 388.

wahrscheinlich, während Westwood und Cramer[1] in ihrer Zuweisung zwischen dem vierten und fünften Jahrhunderte schwanken und Springer[2] ihre Entstehung geradezu in das fünfte Jahrhundert verlegt. Das Gleiche thut Friedrich[3], und Molinier[4] denkt gar an das sechste Jahrhundert.

Man hat sich bei der Datierung, zum Teil auch bei der Lokalisierung der Berliner Pyxis, zuweilen im Widerspruch mit den eigenen sonstigen Resultaten, bisher lediglich von rein formellen und stilistischen Erwägungen leiten lassen. Doch nur die sachliche Beurteilung kann, wie die voranstehende Uebersicht zeigt, zum erwünschten und gesicherten Ziele führen.

Unsere Pyxis, deren von eisernen Klammern festgehaltener Boden besonders eingesetzt ist, ist mit zwei Darstellungen geschmückt: den grösseren Teil der Reliefffläche, über der sich ein Astragalband hinzieht, nimmt die Gruppe ein, welche in einer durch fünf im Hintergrunde eingespannte, spiralförmig kanelierte Säulen jonischer Ordnung angedeuteten Halle den lehrenden Christus auf einem Thronsessel unter seinen zwölf Aposteln zeigt, der Rest ist ausgefüllt durch die Scene der Opferung Isaaks.

Um einen festen chronologischen Anhalt zu gewinnen, fassen wir vor allem die erste Gruppe ins Auge. Sogleich fällt hiebei bezüglich der Komposition im allgemeinen die grosse Aehnlichkeit derselben mit derjenigen in der Apsis von S. Pudenziana in Rom[5] und noch mehr mit derjenigen des Freskos in dem römischen Cömeterium der hl. Caecilia[6] auf. Die Apsis von S. Pudenziana hat aber erst im letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts ihren Mosaikschmuck erhalten und das betreffende Bild in S. Caecilia stammt ebenfalls nach allgemeiner Annahme frühestens aus dem Ende des vierten Jahrhunderts. Niemand wird nun bestreiten, dass, sofern überhaupt ein Abhängigkeitsverhältnis besteht, der Schnitzer es ist, der sich an ein grosses, monumentales Vorbild gehalten, und dass nicht etwa das Kunstgewerbe für den Maler oder den Mosaikbildner das Schema geschaffen hat. Wüsste man nun, dass unsere Pyxis etwa direkt nach dem Gemälde von S. Caecilia gearbeitet

[1] Vgl. a. a. O. S. 27.

[2] Anton Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte, 3. Aufl., Leipzig 1889, S. 121. Handbuch der Kunstgeschichte II S. 14.

[3] Carl Friedrich, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen, Nürnberg 1883, S. 8.

[4] Vgl. a. a. O. S. 56.

[5] S. o. S. 17 und ebenda Anm. 3.

[6] Garr. t. 21, 2. Pératé a. a. O. S. 146, Christus besonders S. 147.

wurde, so wäre natürlich ohne weiteres sicher gestellt, dass sie auch zeitlich diesem nachfolgt. So aber ist es immer eine offene Frage, ob nicht die nämliche Komposition in älteren Malereien schon bekannt war und ob der Verfertiger des Berliner Gefässes sich nicht an letztere angelehnt hat, somit doch einer früheren Zeit angehört. Trotzdem muss schon hier die Uebereinstimmung hervorgehoben und betont werden, dass uns jedenfalls die gleiche Komposition wie auf der Pyxis erst am Ende des vierten Jahrhunderts in der monumentalen Malerei entgegentritt. Wir werden also mit unserem Elfenbeingefässe schon von hier aus bis in den Anfang des fünften Jahrhunderts herabgeführt. Diese Thatsache wird bedeutungsvoller, wenn wir ins einzelne gehen und auch hier in das Ende des vierten Jahrhunderts als frühesten terminus a quo der Entstehungszeit gewiesen werden.

Sehen wir einmal ab von der nicht lange nach ihrem Auftreten ohnehin angezweifelten[1], wenn auch mehr und mehr um sich greifenden Behauptung Ficker's und seiner Nachfolger[2], die Berliner Pyxis sei schwerlich im Abendlande gearbeitet, also oströmischen, nach Strzygowski wohl gar syrischen Ursprunges: für das Abendland hat Ficker jedenfalls dargethan, dass die bestimmte Individualisierung einzelner Apostel, namentlich der zwei Hauptapostel Petrus und Paulus, die sich auf unserer Pyxis zum denkbar schärfsten Gegensatze steigert, erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts sich vollzieht, dass ferner die würdigere, feierlichere Tracht der Apostel, Tunica und Pallium, ebenfalls erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts Aufnahme findet.

Zwei ganz verschiedene Punkte also, die Aehnlichkeit der ganzen Komposition mit derjenigen von S. Caecilia und S. Pudenziana einerseits, die Charakterisierung der Hauptapostel andererseits, führen bezüglich der Entstehungszeit der Berliner Pyxis allein schon, ganz abgesehen von der zweiten Scene und der hier sich findenden Beflügelung des Engels[3], die, wie an anderem Orte nachzuweisen sein wird, vor dem in S. Puden-

[1] Schmid, a. a. O. S. 115, macht zu „griechische" (Arbeit) ein Ausrufungszeichen.

[2] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 66. Derselbe, die altbyzantinische Plastik der Blütezeit, Byzantinische Zeitschrift, 1. Jhrg., 1892, S. 590. Victor Schultze, Archäologie S. 277. 280. Derselbe, Rolle und Codex, a. a. O. S. 151.

[3] Natürlich lasse ich diese mit Absicht hier unberücksichtigt. Im übrigen ist es kaum verständlich, dass man die so wichtige Rückseite der Pyxis noch nie einer selbständigen Reproduktion gewürdigt hat.

ziana zum erstenmale auftretenden beflügelten Evangelistensymbole des Matthäus unmöglich ist, frühestens an die Grenze des vierten Jahrhunderts — vorausgesetzt, dass sie im Abendlande, dass sie in Rom selbst ihre Heimat hat.

Für ein unbefangenes Auge liesse sich wohl ohne weiteres feststellen, dass die Pyxis stilistisch gar nichts mit den griechischen Elfenbeinen verbindet, dass sie vielmehr dem byzantinischen Stile durchaus fremd, um so mehr dem abendländischen verwandt ist. Man vergleiche mit ihr z. B. die britische Erzengeltafel[1] oder den Evangeliendeckel von Lorsch in der vatikanischen Bibliothek[2] einerseits, die Mailänder Deckel[3], ja selbst die ravennatischen Elfenbeine[4] — um von den Reliefs der Holzthüre von S. Sabina auf dem Aventin in Rom[5] vorerst zu schweigen — andererseits, und man wird das Urteil bestätigt finden.

Wollen wir aber dem wahren Sachverhalte näher kommen, so ist zunächst geltend zu machen, dass die Komposition des lehrenden Christus mit den Aposteln in der Form, wie sie die Berliner Pyxis darbietet, sich nur in Rom und hier genau ebenso wiederfindet. Wir haben bereits zur Eruierung der Entstehungszeit der Pyxis auf S. Pudenziana und auf S. Caecilia verwiesen; beide Gemälde, namentlich das letztere, dessen nahe Verwandtschaft mit der Berliner Pyxis schon Ficker[6] erkannt, aber nicht weiter beachtet hat, kommen hier wiederum bei der Frage nach dem Entstehungsort in erster Linie in Betracht: jedesmal haben wir vor uns Christus, erhöht thronend, zu beiden Seiten die Apostel, unmittelbar neben dem Herrn im Vordergrunde Petrus (zu seiner Linken) und Paulus (zu seiner Rechten), beide mit ausgeprägter Physiognomie, beide als die Fürsten der Zwölfe sitzend. Die Beziehung speziell zu dem Katakombengemälde wird dadurch noch eine engere, dass Christus hier in gleicher Weise ein Trittbrett unter den Füssen hat, vor allem aber dadurch, dass er in gleicher Weise jugendlich-unbärtig gebildet ist wie auf dem Berliner Elfenbeinmonumente.

Man könnte nun wieder einwenden, dass wir ausserhalb Roms viel zu wenig Denkmäler erhalten haben, um mit absoluter Sicherheit behaupten zu können, die betreffende Komposition sei nur in

---

[1] Garr. t. 457, 1; s. unten § 7.
[2] Garr. t. 457, 2; s. unten § 7.
[3] Garr. t. 454 und 455; s. unten § 3.
[4] S. unten § 4.
[5] Garr. t. 499 und 500; s. unten Exkurs.
[6] Vgl. a. a. O. S. 63.

Rom bekannt gewesen und die Berliner Pyxis müsse darum auch in Rom ihren Ursprung haben. Ja, man könnte sogar gegenüber dem nächst verwandten Fresko in S. Caecilia auf mancherlei Unterschiede hinweisen, wie auf das Vorhandensein des Scrinium mit den Rollen vor dem Throne Christi auf dem Gemälde und dem Fehlen desselben auf der Pyxis, umgekehrt auf die den Sessel der Pyxis bekrönende, demjenigen des Gemäldes mangelnde Archivolte, auf die, wenn auch nicht wesentlich, so doch einigermassen verschiedene Stellung der Füsse, vor allem aber darauf, dass Christus auf dem Fresko im Redegestus die rechte Hand ausstreckt, während er sie auf der Pyxis mit derselben Gebärde an die Brust legt. Doch alle diese gegen die Zusammengehörigkeit mit den genannten römischen Malereien und dadurch mit Rom etwa noch offen stehenden Bedenken, deren Bedeutung überdies an sich schon eine ausserordentlich geringe ist, lösen sich überraschend und vollkommen bei einem Blick auf ein anderes zum Vergleiche sich darbietendes, ja geradezu herausforderndes und zwar wiederum römisches Bildwerk.

Ein Unicum, wohl erhalten und vorzüglich gearbeitet, nach Meyer's[1] Schätzung aus dem vierten oder spätestens aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts, hat uns ein gütiges Geschick gerettet in dem von der Königlichen Bibliothek zu Berlin bewahrten Beamten-Diptychon des Vicarius urbis Romae namens Rufius Probianus[2]. „Wenn irgend ein altrömisches Kunstdenkmal beweist, dass der weit verbreitete byzantinische Typus von Christus hergenommen ist von den herkömmlichen römischen Darstellungen des Beamten auf seinem Amtssitze, so beweist dieses unser Diptychon“[3]. Es bedarf gar nicht, wie Meyer weiter meint, auf der ersten Seite dieses Diptychons der Anbringung von Bart und langen Haaren, es genügt eine Ver-

---

[1] Vgl. a. a. O. S. 36. Ebenso Bloch, Art. „Diptychon“ in Daremberg et Saglio, Dictionnaire Fig. 2457, und Molinier a. a. O. Katalog S. 40 Nr. 50, vgl. S. 7 f. 63.

[2] Die beste Abbildung (Lichtdruck) beider Tafeln geben Meyer a. a. O. Taf. II und Molinier a. a. O. Pl. IV (zu S. 40). Abguss des Diptychons im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Die erste Seite (bei Meyer die Tafel rechts!) ist abgeb. (nach Meyer) bei Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 32, ausserdem von Ch. de Linas, Le triptyque byzantin de la collection Harbaville, à Arras, Revue de l'art chrétien, 3. Série T. 3 (1885) S. 31; die zweite Seite von Westwood in den Proceedings Oxford architectural Society Juni 1833 (?1863), S. 130 (mir nicht zugänglich) und im Catalogue S. 13. Vgl. Westwood S. 13 Nr. 39. 40, namentlich aber Meyer's vorzügliche Ausführung a. a. O. S. 35—41.

[3] Meyer a. a. O. S. 41.

änderung der Tracht, um ein vollständiges Christusbild herzustellen, es genügt eine andere, der antiken Kunstweise bei weitem nicht so mächtige Künstlerhand, wie sie dem Schöpfer der Berliner Pyxis eigen ist, um aus dem in seinem Amtslokale von erhöhtem Sitze die Huldigung der streitenden Parteien vor dem Beginne der Gerichtsverhandlung entgegennehmenden Probianus einen thronenden Christus zu machen. Die Christusfigur der Pyxis atmet wie alle ihre Gestalten unverkennbar weit mehr Bewegung, weit mehr Lebendigkeit und Freiheit als sie der mehr zuständlich als handelnd gefasste Probianus verrät, dessen grössere Ruhe vor allem auch durch die vollkommen en face gerichtete Haltung des Kopfes bedingt ist, während Christus leicht nach links blickt: hier kommt eben die Verschiedenheit der Künstlerindividualität zum sprechenden Ausdruck. Und doch steht nichts[1] dem Probianus-Diptychon näher als die Berliner Pyxis und ihr Christus: beide gehören untrennbar zusammen.

Das beweist zunächst die Figur selbst in ihrer Beziehung zu derjenigen des Probianus: die Fussstellung entspricht genau derjenigen des vicarius auf der zweiten Tafel seines Diptychons; die Haltung des rechten Armes Christi ist fast identisch mit derjenigen des römischen Beamten auf der ersten Tafel; ja die Uebereinstimmung erstreckt sich sogar auf die Kleidung: Christus konnte natürlich weder die Trabea noch die Chlamys bekommen, statt ihrer trägt er den Mantel, hat aber als Untergewand wie Probianus die Tunica manicata. Ausserdem hat auch er die Rolle, nur dass er sie nicht auf das linke Knie stützt, sondern halb offen auf der rechten Hand liegen hat.

Noch frappanter wird der Zusammenhang durch die Vergleichung der beiden Thronsessel. An dem Amtsthrone des Probianus sind es zwar zwei Stufen, welche zum Sitze hinaufführen, während die Füsse Christi auf einem einfachen Trittbrette ruhen; andererseits fehlen auf den Seitenpfosten der Rückenlehne des Probianus-Sessels die Akroterien. Allein diese konnte der Schnitzer des Diptychons schon deswegen kaum anbringen, weil unmittelbar dahinter die Kapitelle der jonischen Säulen erscheinen, welche nicht nur sie zur Hälfte verdeckende Zierglieder vor sich nicht dulden, sondern selbst in gewissem Sinne den krönenden Abschluss der Kathedra-Pfeiler ersetzen. Im übrigen und vor allem aber ist jedenfalls, von diesen

[1] Auch Strzygowski's Etschmiadzindeckel nicht (s. unten § 4). Vgl. dessen Byzantinische Denkmäler I S. 33.

und anderen durchaus nebensächlichen, in der Hauptsache rein dekorativen Abweichungen abgesehen, der ganze Aufbau in beiden Fällen der gleiche; namentlich finden wir — und das ist das Wesentlichste und Charakteristischste — den Bogen, welcher die Pfeiler an der Rückenlehne der Kathedra Christi verbindet, genau ebenso an dem — römischen[1] — Amtsthrone des Probianus. Nehmen wir ferner hinzu, dass Christus und seine Apostel auf der Berliner Pyxis genau so in einem durch die fünf Säulen bezeichneten Innenraume sich befinden wie Probianus, welcher in seinem durch vier korinthische Säulen und die dazwischen befestigten Vorhänge angedeuteten Amtslokale der Verhandlung präsidiert bzw. feierlichen Glückwunsch entgegennimmt, so ist die Zusammengehörigkeit beider Monumente wohl hinreichend begründet, eine Zusammengehörigkeit, die deshalb so wertvoll und bedeutsam ist, weil sie beide ungefähr der gleichen Zeit angehören[2].

Die bisher gemachten Beobachtungen und ins Feld geführten Thatsachen dürften jetzt schon die Schlussfolgerung gestatten, dass die Berliner Pyxis in Rom ihre Wiege hat. Allein unserer Beweisführung fehlt noch die Krone. Ein an sich unscheinbares Detail ist es, das, wie mir scheint, die bereits gesicherte römische Provenienz der Pyxis unwiderleglich macht: es sind die Stühle des Petrus[3] und des Paulus.

Man kann nämlich zwei Stuhlformen bestimmt auseinander halten von ähnlicher, aber doch charakteristisch verschiedener Konstruktion. Diejenige, welche wir auf unserer Pyxis vor uns haben — ich nenne sie die römische Klappstuhlform — zeigt zwischen der Kreuzung des Fussgestelles und dem Sitze keine Oeffnung, sondern der Vorderfuss setzt sich, wenn man überhaupt schon von einer solchen reden kann, als Rückenlehne fort, der Hinterfuss nach vorn als eigent-

---

[1] Hiezu vgl. insbesondere Ficker a. a. O. S. 143. Ich kenne kein einziges byzantinisches Muster, welches die Archivolte ebenso zeigte!

[2] Es ist darum wertlos, ja verwerflich, wenn Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 33, den Christustypus in dem Mittelbilde des ersten Etschmiadzindeckels, einer Arbeit ravennatischer Kunstübung und des siebenten Jahrhunderts, die überdies sonst weder formell noch inhaltlich, kurz in nichts sich mit dem Probianusdiptychon vergleichen lässt, vielmehr nur Verschiedenheit in jeder Hinsicht aufweist, mit diesem zusammenhält, um eine Zeitbestimmung zu gewinnen. Für diese musste er dann doch ebenso oder besser erst recht den Deckel von Murano (s. unten § 5) berücksichtigen. Dieser redet freilich eine andere Sprache, wie sie ob seiner Jugend Strzygowski nicht brauchen konnte.

[3] der den Hirtenstab hat; vgl. Ficker a. a. O. S. 95 Anm. Cramer a. a. O. S. 25.

licher Sitz (Fig. 1). Die andere, verwandte Form, die wir den griechischen Universalstuhl nennen können, unterscheidet sich von der römischen in charakteristischer Weise dadurch, dass sie über dem Fussgestell ein flaches Sitzbrett hat und zwischen diesem und der Kreuzung der Beine einen Zwischenraum freilässt (Fig. 2). Letztere Form findet sich nun geradezu zu allen Zeiten und an allen Orten; sie ist ein altes griechisches Erbstück; schon eine archaische

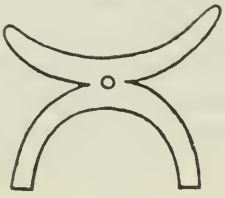


Fig. 1.

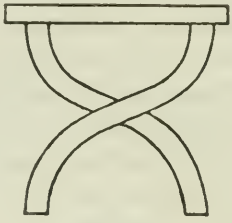


Fig. 2.

Vase zeigt sie[1], ebenso eine Amphora aus Caere[2], sie findet sich ausserdem auf vielen frühen und späten heidnischen Denkmälern griechischen wie römischen Ursprunges[3], häufig auch auf christlichen Monumenten in und ausserhalb Roms[4]. Die erste römische Form dagegen ist ausschliesslich in Rom nachweisbar und zwar bis jetzt nur auf der berühmten Holzthüre der Basilica S. Sabina auf dem Aventin in Rom aus dem vierten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts[5].

[1] Vgl. die archaische Amphora in Gerhard, Auserlesene Vasenbilder III, 157, 1, auch in A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums, 3 Bde., München und Leipzig 1885—1888, II S. 1201.

[2] Baumeister a. a. O. II S. 1047 u. ö.

[3] Vgl. z. B. Clarac, Musée de sculpture, 6 Bde., Paris 1826—1853, Pl. 153, 333, 205 B, 396 A, 2386 A. Baumeister a. a. O. I S. 16, III S. 1985.

[4] a) in Rom:

α) auf Sarkophagen: Garr. t. 316, 1. 322, 2. 331, 2. 334, 2. 335, 2. 370, 4. 395, 2.

β) auf Fresken: t. 23, 2 und, was vor allem zu beachten, auch auf t. 21, 2.

γ) auf Goldgläsern: Garr. t. 183, 4. 184, 1. 5. 185, 2. 192, 5. 193, 8. 9. 197, 4.

b) sonst in Italien: Garr. t. 303, 3 (Sark. in Tolentino). t. 326, 3 (Sark. in Ancona). t. 333, 2 (Sark. in Verona). t. 370, 3 (Sark. in Pisa). t. 371, 2 (Sark. in Ravenna). t. 374, 4 (Sark. in Velletri).

c) auf gallischen Sarkophagen: Garr. t. 316, 2 (Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, Pl. XXIX, vgl. die alte Kopie Pl. XXX). t. 341, 1. 377, 3. 399, 4.

[5] Garr. t. 499, 3. 10. II; s. u. Exkurs.

Jenes Allgemeine also, die Uebereinstimmung der Komposition mit römischen Gemälden, und dieses Spezielle, die weitgehende Verwandtschaft der Figur Christi mit der des Probianus [1] und beider Thronsessel, endlich die Form des Stuhles der beiden Apostel, wie sie sich nur wieder in Rom findet, zeugen laut und unwiderleglich für die römische Provenienz der Berliner Elfenbeinpyxis [2].

Der letzte, für die Ortsbestimmung so bedeutungsvolle Punkt bestätigt nun aber auch die oben bereits gewonnene Zeitbestimmung, ja, er hilft sogar zu einer noch etwas genaueren Feststellung und Umgrenzung derselben.

Es darf nämlich mit Bestimmtheit angenommen werden, dass die auf der Pyxis sich findende ursprüngliche Form des römischen Klappstuhles frühestens mit dem Beginne des fünften Jahrhunderts in Rom aufgekommen sein kann. Denn der römische Klappstuhl ist vor der Holzthüre von S. Sabina eben nur noch auf der Berliner Pyxis zu finden. Dort allerdings hat er eine gegenüber derjenigen der Pyxis insofern bereits etwas fortgeschrittene Form, als die Rückenlehne um ein wenig gewachsen ist. Sonst aber begegnet er nie und nirgends, auch noch nicht in dem Fresco des Coemeteriums der hl. Caecilia, das doch im übrigen durchweg parallele Züge aufweist, im ganzen wie im einzelnen. Nehmen wir nun auch an, um die so geringfügige Weiterbildung der Stuhlform auf der Sabina-Thüre zu erklären, die Pyxis und ihre kaum merkbar einfachere Form des Stuhles sei um ein volles Menschenalter älter, so

---

[1] welche übrigens auch beweist, was es mit der von Crämer a. a. O. S. 27 aufgenommenen Aeusserung Schnaase's über die Auffassung des Heilandes auf der Pyxis: „Es ist eine völlig freie Erfindung, keineswegs eine Reminiscenz an irgend eine Gestalt der heidnischen Kunst etc." auf sich hat.

[2] Demgegenüber besagt es doch thatsächlich gar nichts, wenn Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 66, zu dem Altar auf der Tafel mit dem Opfer Abrahams in den in Syrien entstandenen Miniaturen am Anfange des Etschmiadzinevangeliars (Taf. IV, 2) die einzige Analogie auf unserer Pyxis findet, um dann in seinem Aufsatz über „Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit" (a. a. O. S. 590) zu behaupten, dass sie im ersten Bande seiner Byzantinischen Denkmäler „wegen des Typus der letzteren [d. h. der Abrahams-] Scene als im Osten entstanden erwiesen wurde." Darnach käme sie also aus Syrien — wenn nur, von allem anderen abgesehen, die Verwandtschaft des Typus erwiesen oder zu erweisen wäre! Das ist aber nicht geschehen und kann durch den blossen Hinweis auf die Aehnlichkeit des Altaraufbaues nicht geschehen sein. Die einzige und zwar wirkliche und volle Analogie zu der Abrahamsscene auf der Berliner Pyxis enthält die gleich zu besprechende Pyxis im Museo civico zu Bologna. Es sei übrigens bemerkt, dass Tikkanen, L'arte cristiana antica, a. a. O. S. 380, Strzygowski's Ansicht teilt.

werden wir auch von hier aus nicht über das erste Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts zurückgeführt.

Für die späte Einführung des einfachen römischen Klappstuhles spricht endlich die Erwägung, dass gerade Gegenstände des Kunstgewerbes massenhaft von Rom aus in die Provinzen vertrieben wurden. Wäre unsere Stuhlform früher bekannt gewesen, so wäre sie wohl auch nach auswärts geliefert worden und man würde sie wohl auch einmal auf ausserrömischen Monumenten antreffen: dies ist aber, wie wir sahen, nicht der Fall.

So ergibt sich also nach jeder Seite hin, dass die Pyxis nicht vor dem Anfange des fünften Jahrhunderts entstanden sein kann. Da wir nun keinerlei sachlichen Grund haben, mit der Datierung weiter herabzugehen, vielmehr die gute Technik sowie die, wenn auch nachgeahmte, so doch mit selbständigem künstlerischem Gefühl und Geschick behandelte Komponierung der Gruppen und Belebung der Figuren auf eine Zeit weist, wo noch relativ Tüchtiges geleistet wurde, so folgt, dass die Berliner Elfenbeinpyxis bald nach vierhundert, also etwa im ersten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts, und zwar, wie gezeigt, in Rom entstanden ist.

Es passt dieses Resultat der Entstehungszeit auch zu der Thatsache, dass die von der Berliner Pyxis repräsentierte Gefässform, die allerdings der Antike schon bekannt war, erst mit Beginn der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends für kirchlich-sakramentale Zwecke verwendet wurde [1]. Die gegebene Datierung beseitigt insbesondere auch die Schwierigkeiten, die sich aus der scharfen Ausprägung der beiden Apostoltypen für jede auch nur um ein halbes Jahrhundert frühere Ansetzung ergeben mussten; dieselbe ist kurz nach vierhundert ebenso leicht oder noch leichter verständlich wie z. B. in dem Fresco von S. Caecilia oder in dem Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom.

[1] Dies besteht doch zurecht, auch wenn Victor Schultze, Archäologie S. 275, die Annahme bestreitet, dass die Pyxiden „zur Aufbewahrung von Reliquien oder des geweihten Abendmahlsbrotes gedient hätten. Wo ein solcher Gebrauch stattgefunden hat", sagt Schultze, „war er eine Ausnahme. Nichts berechtigt dazu, diese Behälter im allgemeinen anders zu beurteilen als die gleichgestalteten antiken, über welche wir durch Originale oder durch Abbildungen unterrichtet sind, d. h. als Utensilien des Hauses zur Aufbewahrung von Schmucksachen und sonstigen Gegenständen." Der liturgische Gebrauch scheint wenigstens bei unserer Pyxis mit der Darstellung des Opfers Isaaks, dem alttestamentlichen Prototyp für das neutestamentliche Opfer, dessen Träger im Kreise seiner Jünger auf der Vorderseite sichtbar ist, der ursprüngliche gewesen zu sein: hier ist die Beziehung zur Eucharistie doch zu offenbar.

So dürfte denn der Berliner Pyxis der Platz zugeteilt bzw. wiedergegeben sein, der ihr in der Kunstgeschichte nach Zeit und Ort thatsächlich zukommt.

Eine Bestätigung — sofern es deren überhaupt noch bedarf — für den abendländischen, in gewissem Sinne auch für den römischen Ursprung der Berliner Pyxis bildet eine andere, bisher noch nicht publizierte Pyxis des Museo civico im Archiginnasio zu Bologna [1]. Denn dass dieses Gefäss nicht byzantinischer Herkunft ist, dürfte auch dem blödesten Auge offenkundig erscheinen. Aber noch mehr! Diese Bologneser Pyxis ist in der gleichen römischen Schnitzschule gefertigt wie die Berliner. Unter den zahlreichen Darstellungen derselben — Heilung des Blindgeborenen, Auferweckung des Lazarus, Heilung des Gichtbrüchigen, Opfer Abrahams und Heilung des Taubstummen — ist eine, nämlich die vorletzte, nicht nur inhaltlich gemeinsamer Besitz der Bologneser und der Berliner Pyxiden, sondern diese beiden Darstellungen der Opferung Isaaks stimmen auch formell — nur dass infolge der Umstellung des Baumes auch der Engel wegfiel — so sehr überein (s. Taf. I), dass entweder der Schnitzer der Bologneser Pyxis die Berliner als Vorlage benützte oder — und dies ist das weitaus Wahrscheinlichere — dass beide Darstellungen nach der nämlichen Schulvorlage gearbeitet sind. Aber auch für den ersten Fall ist die Annahme ausgeschlossen, als wäre die Darstellung der Bologneser Pyxis von einem Meister kopiert, der ausserhalb der Schnitzschule der Berliner Pyxis gestanden. Denn derselbe eigenartig lebendige Geist, der die Figuren dieser durchdringt, ist es, der auch, vielleicht noch lebendiger und — ungelenker, aus denjenigen des Bologneser Gefässes spricht. Am bezeichnendsten und bestimmtesten kommt dies bei der Person Jesu zum Ausdruck, dessen Charakterisierung in bezug auf Gesichtsbildung, Jugendlichkeit, Haarbehandlung, Kleidung und Körperformen auch ihrerseits für die Identität der Arbeitsstätte und künstlerischen

[1] Fig. 3 (S. 30). Taf. I, 2 (Opfer Abrahams). Vgl. Westwood S. 363, 4. Kraus, R.-E. I S. 405 b, registriert unter Bologna, Museo civico, folgendes: „Zwei Platten: Flucht der hl. Familie nach Aegypten, byzant., und sehr breite Platten mit a) Auferweckung des Lazarus, b) Opfer Isaaks, c) Heilung des Taubstummen, d) Heilung des Blindgeborenen. Christus jugendlich, bartlos, von grosser dramatischer Lebhaftigkeit und Wirkung, wohl noch 4.—5. Jahrh. (Aus'm Weerth)." Das als „zwei Platten" bezeichnete, bisher noch nicht publizierte Monument, darstellend die Flucht der hl. Familie nach Aegypten, ist eine italienische Arbeit des 10. Jahrhunderts (s. Taf. II, 1). Die angeblichen sehr breiten Platten sind offenbar nichts anderes als unsere Pyxis, also identisch mit der von Kraus ebenda genannten „Ovalen Pyxis mit den Wundern Christi".

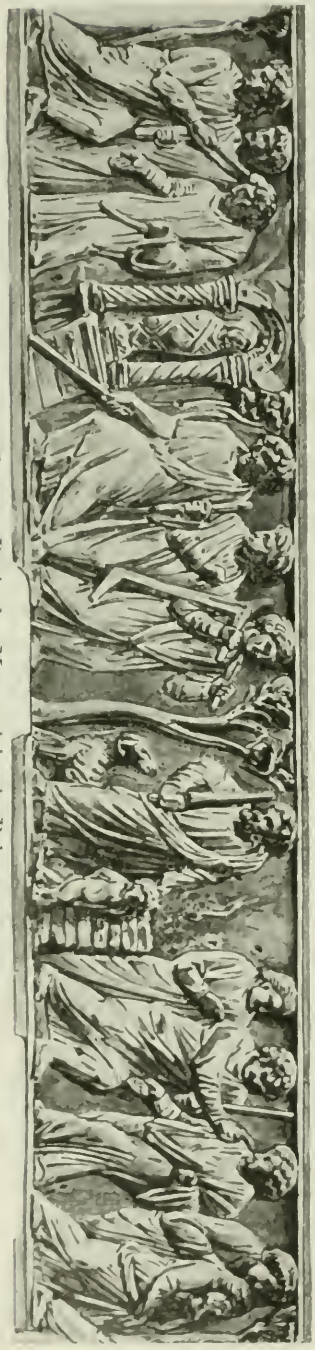


Fig. 3. Pyxis des Museo civico in Bologna.

Atmosphäre, in der beide Pyxiden geschnitzt sind, beredtes Zeugnis gibt.

Aus dem Gesagten geht auch bereits hervor, dass die Bologneser Pyxis künstlerisch und damit auch zeitlich unter der Pyxis zu Berlin steht. Ihre künstlerische Inferiorität ist unverkennbar. Freilich hat auch Westwood nicht ganz Unrecht, wenn er urteilt: „The proportions of the figures and the workmanship are very good.“ Seine Datierung aber: viertes oder fünftes Jahrhundert, lässt zweifellos nach rückwärts einen zu weiten Spielraum. Wir werden also kaum fehlgehen, wenn wir die Bologneser Pyxis ein halbes Jahrhundert nach der Berliner entstanden sein lassen.

Mit der Berliner Pyxis steht nun noch eine andere Elfenbeinschnitzerei der gleichen Gattung, nur leicht elliptisch geformt, in wenn auch nicht so unmittelbarer wie die Bologneser Pyxis, so doch hinreichend enger Beziehung, derart, dass der Zusammenhang auch hier sich unschwer feststellen lässt. Es handelt sich hiebei um die jetzt in der Ermitage zu Petersburg aufbewahrte Pyxis aus der Sammlung Basilewsky's[1]. Auch sie steht zwar in bezug auf ihre künstlerische Durchführung weit unter

[1] Garr. t. 440, 2. Die zweite Scene: Moses mit den beiden Dienern am Altar, auch bei Rohault de Fleury a. a. O. Bd. 5 Pl. 365. Vgl. Westwood S. 403. Darcel et Basilewsky, Catalogue raisonné Nr. 29. — Die zweite Darstellung ist nicht sicher zu deuten. Dass die neben dem Altar stehende Person Moses ist, scheint mir zweifellos; dass er seit dem — daneben dargestellten — Gesetzesempfang bärtig geworden, spricht nicht dagegen.

der Berliner; es ist, wie Basilewsky's Katalog bemerkt, „travail sommaire, sans autre modelé dans les draperies qu'une ciselure assez rude". Und doch ist es nicht anders möglich, als dass ihr Verfertiger einzelne Figuren nach den gleichen Vorlagen kopiert hat, die auch der Meister der Berliner Pyxis benützte. Man fasse einmal den Moses bei dem Altare ins Auge, und man wird ihn überraschend ähnlich wiederfinden in dem zweiten der links von dem Herrn stehenden Apostel. Dessen Kopftypus wie der des letzten Apostels auf der linken Seite ist zugleich identisch mit demjenigen des bärtigen Dieners, welcher in dem Korbe die Brote zum Altare heranträgt. Der eine der beiden mit dem Gestus der Verwunderung und des Staunens in der Scene der Gesetzesverleihung anwesenden Männer hat sein Gegenstück in dem vierten der rechts von Christus stehenden Apostel: abgesehen davon, dass dieser eine Glatze, jener volles Haar hat, ist die Haltung, das Bewegungsmotiv, die Tracht, vor allem auch der Bart und die Gesichtsbildung vollkommen die gleiche. Ebenso finden wir den jugendlichen Mann hinter Moses in demselben Alter, derselben Charakterisierung, derselben Physiognomie, derselben Handlung, derselben Kleidung wieder in dem jugendlichen Apostel, der auf der Berliner Pyxis unmittelbar links neben Christus steht, ja, sogar das Motiv der eine Rolle haltenden rechten Hand ist wiederholt, welche bei der entsprechenden Figur auf der Basilewsky'schen Pyxis statt der Rolle den von der linken Schulter herabfallenden Mantel umfasst. Alle diese Figuren sind — und das gilt auch gegenüber der Bologneser Pyxis — kleiner und gedrungener, in ihren Bewegungen eckiger, steifer, unfreier, — wenn man so sagen darf — römischer geworden, aber es sind Leute unverkennbar desselben Stammbaumes, von demselben Fleisch und Blut. Die Verwandtschaft ist eine so stark ausgeprägte, die Beziehungen sind so offenkundig und vielseitig [1] — sogar der Baum ist, wenn auch in einer wegen des Schlosses verkrüppelten Form, übernommen —, dass man nicht umhin kann, auch die Basilewsky'sche Pyxis in der allernächsten Nähe der Berliner entstanden zu denken.

Dass der Schnitzer auch andere, aber nur wieder einheimisch-römische Vorbilder kannte und verwertete, ergibt sich aus einer Ver-

[1] Der Hinweis Strzygowski's, Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom, Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. 14 (1893), S. 70 Anm. 3, auf die staunenden Gestalten in einzelnen Elfenbeinskulpturen angeblich ravennatischen Ursprunges — er meint Garr. t. 438, 3—5; s. unten § 5 — ist demgegenüber bedeutungslos; überdies sind jene Gestalten vollkommen andere Naturen, wie der Kunstcharakter überhaupt ein anderer ist.

gleichung der Darstellung des Gesetzesempfanges selbst. Dieselbe findet sich auch auf der S. Sabina-Thüre [1], genauer freilich ist es hier Moses' Berufung. So liefert denn auch nicht diese Tafel eine nähere Analogie für die Bezeichnung der Oertlichkeit, sondern diejenige mit den verschiedenen Scenen aus dem Wüstenzuge Israels [2], speziell deren untere, welche das Quellwunder veranschaulicht. Der Fels mit dem daraus hervorströmenden Wasser erinnert in seinem Aufbau aufs lebhafteste an den Sinai mit der Quelle auf unserer Pyxis, um so mehr, wenn man demgegenüber die Schilderung der Lokalität in dem inhaltlich ganz gleichen Mosaik von S. Vitale in Ravenna [3] sich vergegenwärtigt.

Besonders charakteristisch ist endlich auch der stürmische Schritt Moses'. Hiezu gibt es keine bezeichnendere und schlagendere Parallele als den eiligsten Schrittes den Berg hinanschreitenden, von der Hand Gottes empfangenen Christus auf der ehemals Bamberger, jetzt Münchener Elfenbeintafel [4], die ebenfalls, wie noch näher zu begründen sein wird, in Rom ihren Ursprung hat.

Nimmt man ferner hinzu, dass die Basilewsky'sche Pyxis sich ihrem ganzen Charakter nach ebenso wenig wie die Bologneser, wie hier nachträglich bemerkt sein mag, in eine andere altchristliche Elfenbeinschnitzschule einreihen lässt, so dürfte das durch ihre Vergleichung mit der Berliner Pyxis auf positivem Wege gewonnene und gesicherte Resultat, dass wir auch ihre Heimat in Rom zu suchen haben, durch die zuletzt angeführten Momente nur noch bestätigt und bekräftigt sein.

Andererseits ist fraglos, dass wir es mit einer verhältnismässig späten Arbeit zu thun haben. Gleichwohl ist zu bedenken, dass die römische Kunst im fünften Jahrhunderte sehr rasch sank, dass die engen Beziehungen zur Berliner Pyxis und, was namentlich die Gedrungenheit der Figuren anlangt, zu der Thüre von S. Sabina unsere Pyxis auch zeitlich an letztere heranrücken. Doch möchte ich sie auch nicht vor die gleich zu besprechenden britischen Passionstäfelchen stellen, die aller Wahrscheinlichkeit nach in der Mitte bzw. zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts geschnitzt sind. Wir werden demnach die Basilewsky'sche Pyxis am besten in das Ende des fünften oder in den Anfang des sechsten Jahrhunderts datieren.

Dass die eben erwähnten vier Elfenbeintäfelchen des britischen Museums, wahrscheinlich Seiten eines Kästchens — von denen die erste den seine Hände waschenden Pilatus und Petri Verleugnung

[1] Garr. t. 500, V.
[2] Garr. t. 500, II.
[3] Garr. t. 261, 4.
[4] Garr. t. 459, 4.

des mit dem Kreuze vorübergehenden Herrn gegenüber der Magd vor Augen führt, die zweite die Kreuzigung und den erhängten Judas, die dritte das Grab Jesu, die vierte den auferstandenen Christus zeigt, wie ihm Thomas unter Anwesenheit dreier anderen Jünger den Finger in das Seitenwundmal legt [1] —, italischen Ursprunges sind, ist schon wiederholt ausgesprochen und, von Molinier [2] abgesehen, noch nie bestritten worden [3]. Ihn zu bezweifeln ist in der That wegen der lateinischen Inschrift über dem Haupte des Crucifixus unmöglich. Ja, man hat auch schon, hier mit gutem Recht, hingewiesen auf „die unleugbare Verwandtschaft mit den römischen Sarkophagreliefs" einerseits, man hat erinnert an die Uebereinstimmung des Charakters der Formen und der Figuren mit der Thüre von S. Sabina andererseits [4] und mit vollem Fug unsere

[1] Abbildungen a) aller Tafeln: Garr. t. 446, 1—4. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 174 Fig. 137. S. 505 Fig. 390. S. 506 Fig. 391. 392. Photographien: des (jetzt eingegangenen) Verlags Philpot und Jackson in Florenz, Nr. 2646 f.; Simelli's in Rom Nr. 20. — b) der ersten und dritten Tafel: Westwood (Photographie) zu S. 44. — c) der ersten Tafel: Rohault de Fleury, L'Évangile, 2 Bde., Tours 1874, Bd. 2 Pl. LXXXVI, 1 (Rohault de Fleury gibt als Aufenthaltsort irrtümlich das vatikanische Museum an). Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien, 6 Bde., Paris 1872—1875, IV S. 264 Fig. 25. Derselbe, Manuel de l'art chrétien, Poitiers-Paris 1878, S. 386. — d) der zweiten Tafel: Rohault de Fleury, L'Évangile II Pl. LXXXVII, 2. Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg i. B. 1894, 1. Bd. S. 575 Fig. 219. F. X. Kraus, Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie. Akademische Antrittsrede, Freiburg i. B. 1879, S. 26. Derselbe, R.-E. II S. 75 Fig. 52. E. Dobbert, Zur Entstehungsgeschichte des Cruzifixes, S. 41 ff., im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, 1. Bd., Berlin 1880, S. 46. de Waal a. a. O. S. 20 Fig. 15. Robert Forrer und Gustav A. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung, Strassburg i. E. und Bühl (Baden) 1894, Taf. III, 2. — e) der dritten Tafel: Rohault de Fleury, L'Évangile II Pl. XCII, 3. — f) der vierten Tafel: Derselbe, ebenda Pl. XCVI, 2. — Vgl. Westwood S. 44 f. Nr. 104—107. S. o. S. 3. — Wenn Kraus, R.-E. I S. 411 a (dazu vgl. jetzt in seiner Geschichte der christl. Kunst a. a. O. die Unterschrift unter der Abbildung dieser Tafel: „Jesus unter den Lehrern") die Deutung der letzten Tafel als Thomasscene mit zwei Fragezeichen versieht und selbst nur angibt: „Jesus, jung und bartlos, zwischen vier Personen (Jüngern oder den Lehrern im Tempel)", so kommt dies daher, dass er 1. die Tafeln in verkehrter Reihenfolge betrachtet und die letzte zuerst nimmt, und 2. nicht beachtet, dass Christus thatsächlich den Arm erhebt, während der Jünger, Thomas, ihm seinen Finger in die Seite legt.

[2] Vgl. a. a. O. S. 64 f.

[3] Es mag auf sich beruhen, wenn für Barbier de Montault in dem Simellischen Kataloge S. 16 (Nr. 124) die Echtheit anfechtbar erscheint.

[4] Kraus, Ueber Begriff etc. der christl. Archäologie, S. 54. de Waal a. a. O. S. 19. H. Grisar S. J., Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen

Täfelchen bereits als römische Arbeit erkannt und bezeichnet[1]. Die Beziehung namentlich zu letzterer beschränkt sich aber nicht auf das stilistische Moment, das hier freilich zumal im Vergleich mit jeder ausserrömischen Arbeit ungemein stark hervortritt und in die Wagschale fällt. Der Zusammenhang kommt noch klarer zu Tage bei der Betrachtung des Einzelnen in mehr sachlicher Hinsicht.

So bestehen zwischen der ersten Tafel mit Pilatus und Petri Verleugnung und der kleinen Tafel der Sabina-Thüre mit Pilatus und der Wegführung Christi[2] die weitgehendsten Berührungspunkte, nicht allein dem Gegenstande an sich nach, sondern auch bezüglich der Komposition, der Verteilung der Gruppen und Personen, in der gleichen Behandlung der Figur des Pilatus. Ferner finden wir den auf der Höhe stehenden Hahn ebenso wieder bei der Verleugnung Petri auf der Thüre von S. Sabina[3]. Bei dem zweiten Täfelchen ist zwar die Komposition gegenüber der Kreuzigung auf der Thüre von S. Sabina eine andere[4]; auch lassen sich einzelne Unterschiede[5] zwischen dem Heiland hier und dem Heiland dort nicht leugnen: hier bärtig, dort unbärtig; hier ohne, dort mit Nimbus; hier mit gebogenen, dort mit gestreckten Armen; hier ohne, dort mit der Aufschrift REX IVDaeorum. Aber all das sind Nebendinge gegenüber der Thatsache, dass der Körper Christi beidemale die gleiche Haltung und die gleiche Durchbildung zeigt, dass Christus beidemale die schmale Lendenbinde trägt und dass dieselbe beidemale

Thüre von S. Sabina in Rom, Röm. Quart.-Schr. 8. Jhrg. 1894, S. 12. Auch Clemen a. a. O. S. 117 u. a.

[1] Aus'm Weerth a. a. O. S. 402b.

[2] Garr. t. 499, 9.

[3] Garr. t. 499, 7.

[4] De Waal a. a. O. S. 20 erkennt in dem Manne rechts von Christus einen Juden, „kenntlich durch seine runde Mütze und seine Beinbekleidung, der seine Hand gegen den Herrn ausstreckt", und „würde (s. ebenda Anm. 1) gerne an den Hauptmann denken, welcher den Ausspruch that: „Wahrlich, dieser war Gottes Sohn" (Matth 27 54), wenn nicht die Kleidung dieser Annahme widerspräche". Grisar dagegen a. a. O. S. 13 sieht in dem Betreffenden einen den Heiland verspottenden Juden. Es ist selbstverständlich, wie die englischen Erklärer (vgl. Westwood) längst richtig erkannt haben, niemand anders als der Kriegsknecht (Longinus), welcher in der geballten Hand den auch auf der Photographie noch deutlich erkennbaren Griff eines jetzt abgeriebenen oder abgebrochenen Schwertes hält, um mit diesem Jesu Seite zu öffnen. Der Wächter links vom Grabe auf der nächsten Tafel hat ganz die gleiche Tracht, ausserdem auch das Schwert, das er auf sein linkes Knie stützt.

[5] die Grisar a. a. O. S. 13 gegenüber dem Gemeinsamen viel zu stark betont; er isoliert die Kreuzigungsdarstellung der Sabinathüre zu sehr, wenn er sagt (S. 12): „Es ist kein Typus, sondern ein vereinzelt gebliebenes Erzeugnis" (vgl. S. 17).

geradezu identisch wiedergegeben ist, dass beidemale „die Füsse ohne Nägel, nebeneinander und auf einem Trittbrette“ stehen [1]. Beachtet man ferner, dass der Christus der Thomasscene — abgesehen von dem verschiedenen Gestus — im höchsten Masse demjenigen der Verklärungstafel auf der Thüre von S. Sabina [2] ähnelt, so dürfte der Beweis erbracht sein, dass die vier Täfelchen des britischen Museums neben der Thüre von S. Sabina, also in Rom gefertigt sind, dass sie überdies auch zeitlich ihr nahestehen.

Ihre Datierung [3] vor die Thüre von S. Sabina ist natürlich ausgeschlossen; dagegen spricht, von anderem abgesehen, namentlich die im Verhältnis zur Darstellung der Kreuzigung auf der Thüre von S. Sabina nicht zu leugnende grössere Sicherheit in der Behandlung dieses so lange ferngehaltenen Gegenstandes, namentlich aber die Beigabe der Aufschrift über dem Kreuze. Das britische Täfelchen kann nicht die vorangehende, sondern nur die, ob auch zweifellos bald, nachfolgende zweite Stufe repräsentieren. Daraus folgt, dass unsere vier — zusammengehörigen — Schnitzereien der Mitte bzw. der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zuzuweisen, dass sie um diese Zeit aus ihrer römischen Werkstätte hervorgegangen sind [4].

In dieselbe Zeit gehört nun noch ein weiteres römisches Elfenbeinmonument, ein Diptychon, das in der Sammlung Carrand früher zu Lyon, jetzt im Bargello zu Florenz aufbewahrt wird [5] und dessen

---

[1] Grisar a. a. O. S. 13.

[2] Garr. t. 499, 4.

[3] Die Datierung der Täfelchen seit ihrem ersten Auftauchen durch die verschiedenen Forscher s. bei Dobbert, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1880, S. 49 Anm. Dobbert selbst, ebenda S. 47 ff., setzt sie in das fünfte Jahrhundert; vgl. auch Archäologische Zeitung 1876, Jahrg. XXXIV S. 42, und Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885) S. 170. Erwähnt sei noch, dass Dr. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik (Geschichte der deutschen Kunst II), Berlin 1887, S. 14 die Täfelchen in das sechste oder siebente, dass Schultze, Archäologie S. 334, sie in das fünfte Jahrhundert setzt und dass Kraus, Geschichte der christl. Kunst, I S. 506, an seiner alten Datierung festhält.

[4] Davon kann also keine Rede sein, dass, wie Dobbert, der es an das Licht zog, und Kraus, der es zum erstenmale publizierte, meinen, das zweite der britischen Täfelchen die älteste der bekannten Darstellungen der Kreuzigung biete.

[5] Abbildungen beider Tafeln: Garr. t. 451, 3 (Adamstafel). 452, 3 (Paulustafel). Molinier a. a. O. S. 58 (Adamstafel: Zeichnung). Pl. V, 2 (Paulustafel: Lichtdruck). Denon (Amaury Duval), Monuments des arts du dessin, 4 Bde., Paris 1829, Bd. I Pl. 38. Grivaud de la Vincelle, Recueil de monuments antiques la plupart inédits et découverts dans l'ancienne Gaule, Paris 1817, Pl. XXVIII, 1. Marriott, The testimony of the catacombs and of other monu-

Reliefs auf der einen Tafel Adam unter den Tieren des Paradieses[1], auf der anderen Scenen aus dem Leben des Apostels Paulus vor Augen führen. Marriott[2] und ihm folgend Kraus[3] und Breymann[4] setzen das Diptychon in das vierte, Ficker[5] und Pératé[6] in das fünfte, Westwood in das fünfte oder sechste, Molinier[7] in das sechste Jahrhundert. Die Enstehungszeit lässt sich aber genauer bestimmen.

Wir haben oben gesehen, dass die römische Klappstuhlform ausser auf der Berliner Pyxis und der Thüre von S. Sabina nicht wieder zu finden ist. Leider trat seit der Mitte des fünften Jahrhunderts im römischen Kunstleben eine ziemlich tiefe Ruhe ein. Die zwei Jahrhunderte von der Mitte des fünften bis zur Mitte des siebenten Jahrhunderts haben, soweit sich bis jetzt konstatieren lässt, aus der künstlerischen Thätigkeit Roms ausser einigen wenigen Mosaiken und Elfenbeinresten so gut wie nichts hinterlassen. Man könnte diese Lücke an unserem Orte darum besonders bedauern, weil man versucht ist, aus ihm den Mangel an weiteren Beispielen

---

ments of christian art, London 1870, S. 68 Pl. 4. Photographie Philpot's und Jackson's Nr. 2635. Adamstafel: Gazette des Beaux-Arts, 3. Période, T. VIII, 1892, S. 333 (dazu bes. S. 335) von André Pératé. La réorganisation des musées florentins, 3e Article, S. 332ff. Paulustafel: Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 505 Fig. 389. Photographie der Paulustafel bei Marriott, Vestiarium Christianum, Titelbild; bei Westwood zu S. 48. — Vgl. Westwood S. 48f. Nr. 112. 113 und S. 426. Das Diptychon ist von Friedrich Portheim, Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst, Stuttgart 1886, S. 24 zweimal aufgeführt und das zweite Mal als verschollen bezeichnet.

[1] Genauer wohl deren Benennung durch Adam (Gen 2 20); darauf weist der Redegestus des Protoplasten; vgl. Dr. Arnold Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums, Wolfenbüttel 1893, S. 100.

[2] The testimony of the catacombs etc. S. 68.

[3] R.-E. I S. 409a. Geschichte der christl. Kunst I S. 506.

[4] Vgl. a. a. O. S. 101. [5] Vgl. a. a. O. S. 147.

[6] Vgl. a. a. O. S. 335, ausserdem Archéologie S. 339. Dem frühen fünften Jahrhundert ist das Diptychon auch schon zugewiesen in The archaeological Journal Vol. XII, London 1855, S. 291 (Proceedings at meetings of the archaeological Institute vom 4. Mai 1855).

[7] Vgl. a. a. O. S. 57. Dagegen stammen die merkwürdigen Reliefs der Rückseite des Areobindusdiptychons im Louvre mit der Darstellung des Sündenfalles und vieler zum Teil höchst fabelhafter Tierwesen (zuerst bekannt gemacht durch A. Héron de Villefosse, Gazette archéologique IX, 1884, Pl. 16—17, dazu S. 117ff., dann auch abgeb. von Molinier, Histoire générale I Pl. III zu S. 22, dazu S. 20ff. Nr. 13 u. S. 58) trotz Molinier's Widerspruch, der die Tafel mit dem Carrand'schen Diptychon in Verbindung bringt, aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts (vgl. Héron de Villefosse, ebenda S. 127f., auch Graeven a. a. O. S. 205).

der Rom eigentümlichen Klappstuhlform zu erklären. Zum Teil wird diese Vermutung auch dem wirklichen Sachverhalte entsprechen, aber nur zum Teil! Denn könnte nicht auch jene durchaus primitive Form sehr bald ausser Gebrauch gekommen sein bzw. sich zu einer bequemeren entwickelt haben?

Unsere Paulus-Tafel zeigt oben den Heidenapostel auf einem Stuhle, der vollkommen nach dem gleichen Prinzipe aufgebaut ist wie der einfachere der Berliner Pyxis und der Holzthüre von S. Sabina; doch hat er ein Trittbrett und eine geschweifte Seitenleiste, einen Delphin nachahmend, welche den Sitz mit der Rückenlehne verbindet. Es ist ganz unzweifelhaft, dass wir hier nichts anderes als die weiter entwickelte Form des römischen Klappstuhles vor uns haben. Damit ist ein ganz fester, unüberschreitbarer terminus a quo gegeben: das ehemals Carrand-sche Diptychon muss — wegen der fortgeschrittenen Stuhlform — nach der ca. 435 hergestellten Holzthüre von S. Sabina geschnitzt sein. Setzen wir es um ein Menschenalter später, so ergibt sich als Entstehungszeit das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts. Zu der Annahme einer späteren Entstehung liegt keinerlei Grund vor, vielmehr verbietet sie geradezu die relativ hohe Vollendung der Durchführung, welche vor allem die Adams-Tafel auszeichnet und welche Marriott und seine Nachfolger bei ihrer Datierung massgebend bestimmte, mit dem Ganzen in das vierte Jahrhundert zurückzugehen. Für die Paulus-Tafel ist letzteres, wie wir sahen, schlechterdings unmöglich. Für die Adams-Tafel wäre es an sich möglich, wenn Schultze Recht hätte mit der — allerdings nur in einer Fussnote[1] gemachten — Bemerkung, die Zusammengehörigkeit beider Tafeln sei „jedenfalls ausgeschlossen durch die grosse Stildifferenz". Dem ist aber fürs erste entgegenzuhalten, dass diese Behauptung nicht den geringsten äusseren Anhalt hat; die Grösse ist die nämliche, und beide Tafeln sind vom ersten Bekanntwerden an zusammen gewesen. Was aber insonderheit die Stildifferenz anlangt, so ist mit Rücksicht auf die im fünften Jahrhunderte als unmöglich hingestellte „Freiheit und Frische der Auffassung"[2] hinzuweisen auf die Elias-Tafel der Thüre von S. Sabina[3] oder auch auf die kleine Tafel mit dem von dem Engel hinweggenommenen Habakuk[4]: wo dies möglich ist, ist, wenn im übrigen die Notwendigkeit vorliegt, auch noch etwas später jenes möglich. Ueberdies ist doch wohl zu bedenken und in Rechnung zu bringen,

[1] Archäologie S. 272 Anm. 3.
[2] Schultze, ebenda S. 270.
[3] Garr. t. 500, III.
[4] Garr. t. 499, 8.

dass der altchristliche Schnitzer bei der Adams-Tafel sowohl für den nackten Adam wie namentlich auch für die Tiere[1] in ganz anderer Weise sich antike Vorlagen zum Muster nehmen konnte, als dies bei der Paulus-Tafel der Fall war, wo ihm Vorbilder entweder ganz fehlten oder doch nur in späterem Gewande zur Verfügung waren[2].

Nur so viel ist also, wie bereits hervorgehoben, zu konstatieren, dass die Adamstafel eine spätere Ansetzung als die festgestellte nicht zulässt[3], wie die Paulustafel sie nicht fordert.

Ferner ist nun klar, warum wir die ursprüngliche Form des römischen Klappstuhles nicht mehr finden. Diese Erscheinung erklärt sich höchst einfach und genügend daraus, dass sie nicht mehr bzw. nur in der weiteren Ausbildung in Gebrauch war. Und in dieser entwickelteren Form begegnet uns der römische Klappstuhl denn auch in der That noch einmal in der Wiener Genesis[4] und sodann in dem Codex Syriacus der Laurentiana zu Florenz[5]. Damit ist, wie mir scheint, der aus den Thatsachen sich ergebende Beweis erbracht, dass die primitive Form, wie sie auf der Berliner Pyxis und, mit etwas gewachsener Rückenlehne, auf der Holzthüre von S. Sabina vorliegt, sich um die Mitte des fünften Jahrhunderts schon zu der bequemeren Form, wie wir sie aus dem Paulusdiptychon, der Wiener Genesis und der Bibel des Rabulas kennen, ausgestaltet hatte, zugleich aber, dass sie als entwickeltere Form von Rom aus in den Handel kam und nach auswärts verkauft wurde.

Die zuletzt gemachte Beobachtung ist, wie leicht ersichtlich, für unsere Aufgabe von nicht geringer Bedeutung. Um den römi-

---

[1] Vgl. vor allem die Pyxis in Bobbio (Westwood S. 379) mit Orpheus unter den Tieren (diese Pyxis ohne weiteres ebenso als christlich in Anspruch zu nehmen wie die Berliner, scheint mir unzulässig: gegen Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I S. 501 f.), abgeb. u. a. in Ch. Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge, 4 Bde., Paris 1874—1877, II (Ivoires, miniatures, émaux) S. 19; vgl. auch die Kopie aus Brioude, jetzt Coll. Falcon Richoud in Le Puy, bei Rohault de Fleury, La messe V Pl. 364, dazu ebenda S. 62 f.

[2] Ohne irgend entscheidendes Gewicht ist natürlich der von Marriott, Testimony etc. (vgl. besonders S. 70) a priori gemachte Versuch, einen Ideenzusammenhang zwischen beiden Tafeln zu gewinnen. Dass ein solcher besteht, werden wir per analogiam mit Notwendigkeit weiter unten zu schliessen haben.

[3] Damit erledigt sich auch die Unsicherheit Héron de Villefosse's, a. a. O. S. 127, inbetreff der Carrand'schen Tafel.

[4] Garr. t. 119, 2. 121, 4. Diese Thatsache macht allein schon die Datierung der Wiener Genesis vor die Mitte des fünften Jahrhunderts unmöglich!

[5] Garr. t. 135, 2.

schen Ursprung des Diptychons zu erweisen, dürfen wir hier nicht die auf demselben erscheinende Stuhlform ohne weiteres als ein denselben begründendes Merkmal anführen. Derselbe lässt sich aber dennoch bis zur Evidenz erheben.

Zunächst ist darauf aufmerksam zu machen, dass Grivaud de la Vincelle[1] als Fundort zwar die „environs de Mayence" angibt, dass aber Marriott[2] die viel wahrscheinlichere Vermutung ausspricht, Baron Denon habe das Diptychon aus Rom mitgebracht. Demnach ist hier von vorne herein ein Fingerzeig gegeben, es möchte auch in Rom entstanden sein. Ferner fällt schwer ins Gewicht, dass das sicher occidentalische Diptychon[3] sich mit keinem der bestimmt oberitalienischen Elfenbeine zusammenfassen lässt. Andererseits aber entspricht die Art, wie auf der Paulustafel die Gruppen und Scenen übereinander geordnet sind, ganz und gar der Weise, welche auf den grösseren Feldern der Holzthüre von S. Sabina befolgt und zu beobachten ist: auch hier ist es ausserordentlich beliebt, die Gruppen zu drei Reihen über einander zu stellen. Berücksichtigen wir weiter, dass, wie oben bereits hervorgehoben, insbesondere die Adamstafel auch stilistisch einzelnen Reliefs der genannten Thüre, vor allem der Eliastafel, sehr nahe steht, dass die Frisur aller Barbaren auf der Paulustafel derjenigen des eingangs besprochenen Märtyrers aus dem Senatorenstande[4] gleicht, dass überhaupt die ganze Figur des in der Mittelscene rechts vor Paulus neben dem Feuer stehenden „Obersten der Insel" in Bekleidung und Behandlung lebhaft an die Gestalt des Märtyrers erinnert, so kommen wir schon auf Grund der hier zusammengestellten Momente zu dem Resultate, dass wir Rom das Dasein auch des Carrand'schen Diptychons zu verdanken haben. Diese Schlussfolgerung erhält vor allem durch den noch nicht besprochenen spezifisch römischen Paulustypus eine geradezu entscheidende Bestätigung. Doch damit sind wir bei dem Punkte angelangt, wo wir das Carrand'sche Diptychon in einen grösseren Zusammenhang zu stellen haben, zugleich bei der Behandlung eines der schönsten und berühmtesten, für die Forschung aber auch nach Ort, Zeit und Inhalt ebenso schwierigen als reizenden Stücke altchristlicher Elfenbeinplastik, altchristlicher Kunst überhaupt.

Die Lipsanothek in Brescia[5], hier im Museo Quiriniano (Biblio-

[1] Vgl. a. a. O. Text Bd. 2 S. 231 ff.
[2] Testimony etc. S. 68 f.
[3] Vgl. auch Molinier a. a. O. S. 58.
[4] Garr. t. 448, 9; s. o. S. 12 f.
[5] Abbildungen a) des Ganzen: Garr. t. 441 (Vorderseite). 442 (linke Schmalseite). 443 (rechte Schmalseite). 444 (Rückseite). 445 (Deckel). Federico Odorici, Antichità cristiane di Brescia, 2 Tle., Brescia 1845 und Mailand 1858.

teca Quiriniana) aufbewahrt, ein Kästchen[1], dessen vier Seiten mit dem Deckel gegenwärtig zu einem griechischen Kreuze zusammengefügt sind (darum auch La croce genannt), ist aus einer Elfenbeinschnitzschule hervorgegangen, die für uns zum Glück nicht durch sie allein repräsentiert ist. In mehr denn einer Beziehung gehört nämlich mit der Lipsanothek zusammen zunächst ein zweites, doch kleineres und im Grundriss nicht wie diese etwas oblonges, sondern rein quadratisches Kästchen, von dem jedoch leider nur drei Seitentäfelchen im britischen Museum erhalten sind[2], und endlich das Carrand'sche Diptychon. Anstatt die Lipsanothek und — wie ich der Kürze halber die britischen Täfelchen bezeichnen möchte — das britische Kästchen gesondert zu behandeln, wird es darum gut sein, vorerst die Zusammengehörigkeit beider unter sich und mit dem Carrand'schen Diptychon darzuthun. Diese Erörterung wird uns gleichzeitig einerseits in das Verständnis der beiden letzteren Denkmäler, vor allem aber in das der Lipsanothek, des Haupt-

Tl. II Tav. V A: Deckel, B: Rückwand, C: Vorderwand. Tav. VI D: linke Schmalseite, E: rechte Schmalseite. Photographien von: Capitanio in Brescia; Philpot und Jackson in Florenz Nr. 2685 ff. — b) einzelner Teile: α) Deckel, Rückseite und Vorderseite: Kraus, Geschichte der christl. Kunst I Fig. 385 (Tafel zu S. 502). β) Deckel: Pératé Archéologie S. 341 Fig. 232. γ) Vorderseite, ganz: Pératé a. a. O. S. 342 Fig. 233. Westwood zu S. 36 (Photogr.). Schultze, Archäologie S. 279 Fig. 87. δ) Rückseite, ganz: Pératé a. a. O. S. 343 Fig. 234. Davin, Revue de l'art chrétien XXIX, 2. Série 12 (1880), Pl. XVI, 4; zum Teil: Kraus, R.-E. I S. 630 Fig. 227 (Hauptstreifen). Wilhelm Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, 9. Aufl., 2 Bde., Stuttgart 1882, I S. 266 Fig. 260 (Hauptstreifen, in früheren Auflagen irrtümlich als in Salerno befindlich bezeichnet, ebenso von Westwood S. 370). Le Blant, Gazette archéologique IV (1878), S. 74 (dasselbe). ε) Linke Schmalseite: Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 503 Fig. 387. ζ) Rechte Schmalseite: Ebenda Fig. 386. — Vgl. Odorici a. a. O. Tl. I S. 62—88. Westwood S. 33—38 Nr. 90—94 und S. 370.

[1] „Ob dieses wertvolle Denkmal wirklich als Lipsanothek, d. h. als Reliquienbehälter gedient hat, ist freilich nicht zu erhärten." Doch darf man mit Victor Schultze, Archäologie, S. 278, nicht sagen, diese traditionelle Annahme habe alle Wahrscheinlichkeit gegen sich, die ganze Art des Kästchens weise eher in ein Privathaus, zumal auch die Reliefs jene Bestimmung nicht im mindesten andeuteten. Mir scheint die herkömmliche Ansicht bezüglich des ursprünglichen Gebrauches ebensoviel Wahrscheinlichkeit für sich als gegen sich zu haben: wir wissen nichts Entscheidendes darüber! Vgl. auch Kraus, Gesch. d. chr. K. I S. 527. Damit erledigt sich auch die Bemerkung Davin's a. a. O. S. 312: „Est-ce la corbeille de noces offerte par un époux non moins opulent que chrétien à sa jeune épouse? Le choix de certains sujets semblerait l'indiquer."

[2] Garr. t. 446, 9. 10. 11. Bei Westwood und infolge dessen auch bei Kraus, R.-E. I S. 410 b ff. nicht erwähnt. — Dass die drei Täfelchen Teile eines viereckigen Kästchens sind, ist wohl fraglos.

repräsentanten der Schule, und damit der Eigenart dieser selbst einführen, andererseits den sicheren Untergrund schaffen zur Bestimmung bzw. Bestätigung der Herkunft unserer Monumente nach Ort

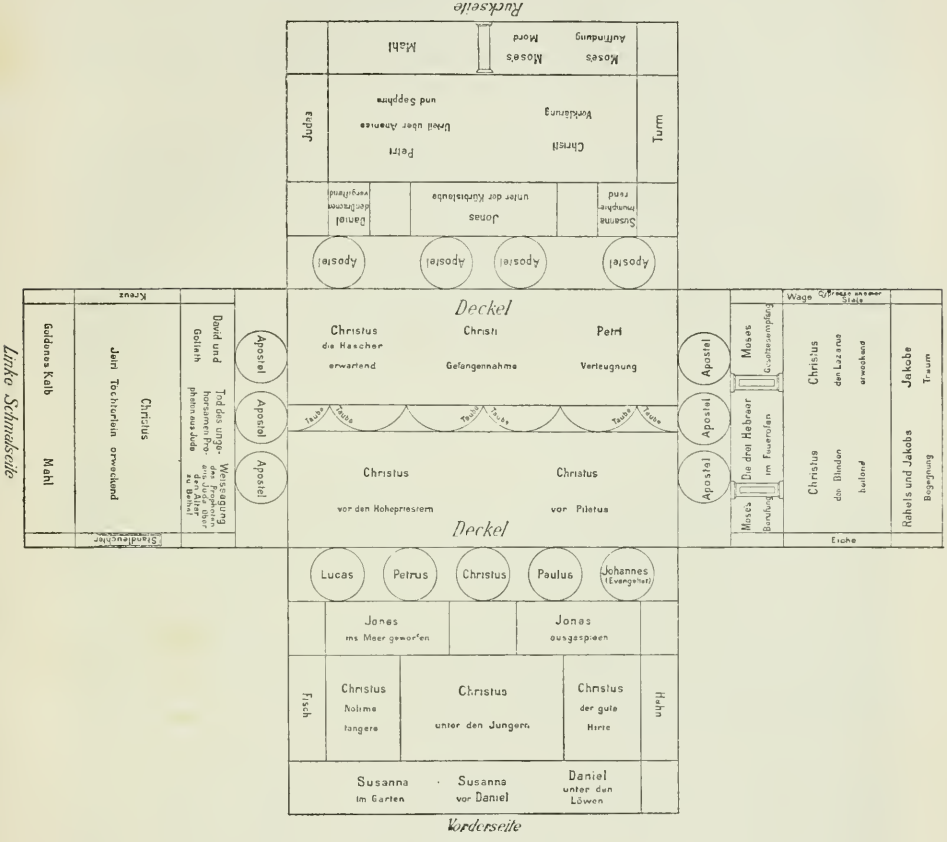


Fig. 4.

und Zeit. Der Weg, den wir einschlagen, ist der von aussen nach innen, von dem Konkreten zum Ideellen.

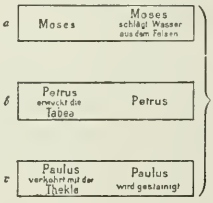


Fig. 5.

Zunächst fällt ins Auge der Umstand, dass wir auf der linken Schmalseite der Lipsanothek (Fig. 4) und dem zweiten der britischen Täfelchen (Fig. 5) formell im wesentlichen die gleiche Komposition vor uns haben, die, abgesehen davon, dass sie umgestellt ist, hier nur abgekürzt erscheint, insofern als die vier klagenden Frauen durch zwei ersetzt sind, wobei die eine am Boden kauert. Diese formell gleiche Komposition verkörpert freilich einen beidemale ver-

schiedenen Gegenstand: dort die Auferweckung der Tochter des Jairus durch Christus[1], hier die Auferweckung der Tabitha durch Petrus[2]. Allein dieser inhaltliche Unterschied beweist nur, dass das nämliche Kompositionsschema für die beiden Scenen verwendet werden konnte. Die Situation ist beidemale die gleiche; nur die Person des Erweckenden ist eine andere, also nur diese musste geändert werden[3].

Doch finden wir den Petrus — und damit gehen wir zur Einzelvergleichung über —, wie er auf dem britischen Täfelchen zweimal hinter einander erscheint, mit der gleichen charakteristischen Physiognomie wieder auf der Lipsanothek, die ihn dreimal zeigt: als Büste links neben derjenigen Christi im obersten Streifen der Vorderseite, als Strafrichter über Ananias und Sapphira auf der Rückseite und als Verleugner des Herrn auf dem Deckel: es ist stets dasselbe Gesicht in der ovalen Form, nach unten sich verschmälernd und in

---

[1] Mark 5 21 ff. = Matth 9 18 ff. = Luk 8 41 ff.

[2] Act 9 36 ff.

[3] Vgl. dazu a) die Darstellungen der Auferweckung des Töchterleins Jairi: Garr. t. 316, 3 (Sarkophag in Arles). t. 376, 4 (Sarkophag im Lateran). t. 439, 1 (Elfenbeinpyxis in Pesaro); b) die Darstellungen der Auferweckung der Tabea, die sich sonst nur auf südfranzösischen Sarkophagen findet: Garr. t. 353, 2 (Sarkophag in S. Maximin). t. 400, 8 (Sarkophag in Arles). Auf diesen Sarkophagen sind beide Scenen, wenn wir von der späten Pyxis (s. unten § 5!) absehen, ganz streng unterschieden α) durch die Verschiedenheit des Wunderthäters; β) dadurch, dass in der Scene der Auferweckung der Tochter des Jairus regelmässig eine verhüllte Frau, zweifellos die Mutter (nach dem Evangelientexte), neben dem Bett am Boden kauert, in der Scene der Auferweckung der Tabea zwei oder drei Gestalten ebenda mit aufgerichtetem Oberkörper hocken bzw. knieen; γ) dadurch, dass bei der Auferweckung der Tochter des Jairus, wie es der Evangelienbericht fordert, ausser der Mutter nur Männer zugegen sind, dass bei der Auferweckung der Tabea nur Frauen hinter dem Totenlager stehen. Es ist also wohl zu beachten, 1. dass der Sarkophagplastik durchweg, also namentlich auch der südfranzösischen, bei der Auferweckung der Tochter des Jairus solche Klageweiber, wie sie die betreffende Scene der Lipsanothek aufweist, völlig fremd, dass vielmehr ausser der Mutter nur Männer anwesend sind; 2. dass die vor dem Bett kauernde Frau, wie sie auf dem zweiten britischen Täfelchen erscheint, auf den beiden südgallischen Sarkophagen nur für die Komposition der Auferweckung des Töchterleins Jairi charakteristisch ist, während an ihrer Stelle bei der Erweckung der Tabea regelmässig zwei oder drei aufrecht hockende Figuren dargestellt sind; 3. dass die ihre gestorbene Freundin Tabitha beklagenden Frauen auf den beiden französischen Sarkophagen regelmässig in der Zweizahl und regelmässig an der Längsseite des Bettes erscheinen, nie aber so verteilt, wie auf dem britischen Täfelchen. Das alles sind doch, wo die dem Künstler zur Reproduktion gegebenen Situationen nahezu identisch sind, zum Teil ganz wesentliche Verschiedenheiten.

den länglich spitzen Bart übergehend. Gegenüber dem der Lipsanothek sind dem Apostel auf dem britischen Täfelchen nur um ein wenig mehr die Haare in die Stirne hereingewachsen, auch ist der Bart um ein wenn auch geringes Mass kürzer geworden. Will man sich aber von der trotzdem unverkennbaren Zusammengehörigkeit beider Typen vollkommen überzeugen, so braucht man sich nur einmal den Petrus auf der Berliner Pyxis gegenüber zu halten, um auch die letzte Spur eines Zweifels an ihr zu unterdrücken.

Das Gleiche gilt für den anderen Hauptapostel, für Paulus. Die Lipsanothek zeigt ihn uns in typischer Form mit hohem, mächtigem, kahlem Vorderschädel und sehr langem, spitzem Barte in dem Medaillon rechts von Christus. Dasselbe Gepräge ist ihm gegeben auf dem dritten der britischen Täfelchen, welches ihn im Verkehre mit der Thekla und als der Steinigung preisgegebenen Märtyrer vor Augen führt. Hier schliesst sich nun das Carrand'sche Diptychon unmittelbar an mit seinem Paulus, dem ebenso wie dort oder gar in erhöhtem Masse ein gewaltiger Schädel mit hohem, freiem Vorderhaupte auf dem Nacken ruht und ein ausserordentlich langer, zugespitzter Bart über die Brust herunterfällt[1]. Die Schule, welche diese Gestalt des Paulus geschaffen, hat sich ohne Frage liebevoll in seinen Riesengeist einzuarbeiten gesucht. Er war gewiss eine ihrer Lieblingsgestalten[2]. Wir finden ihn allerdings nur einmal auf der Lipsanothek und auch da nur als Büste, aber zweimal auf dem dritten britischen Täfelchen, zweimal auf der einen Tafel des Carrand'schen Diptychons und zwar hier in der höchsten und charakteristischsten Ausprägung. Er war also demnach der Schule von vorne herein bekannt, aber der Liebling scheint er erst geworden zu sein.

Gerade umgekehrt ist nach dem vorliegenden Material das Verhältnis bezüglich der Person des Petrus. Dreimal finden wir ihn auf der Lipsanothek, zweimal auf dem zweiten der britischen Täfelchen gegenüber dem ebenfalls zweimal erscheinenden Paulus auf dem dritten, dagegen treffen wir ihn nicht mehr auf dem Carrand'schen Diptychon.

Wie dem aber auch sein mag, auf jeden Fall erkennen wir, wenn wir die drei Monumente zusammenfassen, eine auffallende Bevorzugung und Hervorhebung der beiden Hauptapostel, des Petrus und des Paulus. Alles andere, ausser Christus, tritt ihnen gegenüber mehr oder weniger zurück.

---

[1] Man ist unwillkürlich an den Dürer'schen Paulus auf dem berühmten Münchener Diptychon erinnert.

[2] Namentlich der nun folgenden Darlegung dient Fig. 3 und 4.

Damit kommen wir zu einem weiteren, noch feineren Bande, das unsere drei Denkmäler zusammenhält. Die neutestamentlichen Gegenstände — und diese sind die herrschenden — sind nämlich gewählt aus der Apostelgeschichte bzw. aus den Apostelgeschichten oder vielmehr, wie wir sagen können, wenn wir auch die Lipsanothek heranziehen, aus dem durch die apokryphen Acta Pauli ergänzten Lukas, und dazu kommt für die Lipsanothek als zweite Quelle in Betracht das Evangelium des Johannes. Nur in einem einzigen Falle haben wir die Verwendung eines dem Matthäus ausschliesslich eigenen Zuges: die Händewaschung des Pilatus auf dem Deckel der Lipsanothek. Allein auch diese ist nur eine Nebenhandlung, die der Schnitzer als besonders sprechend in die Pilatusscene aufnahm bzw. aufnehmen musste. Im übrigen finden wir nur ausschliesslich Johanneisches oder ausschliesslich Lukanisches oder solches, was Johannes und Lukas mit den zwei anderen Evangelisten gemein haben.

Schon ein Blick auf die Vorderseite der Lipsanothek lehrt es aufs deutlichste, dass nur der dritte und der vierte Evangelist zur Sprache kommen. Nur von Johannes erzählt ist das Noli me tangere[1] (Joh 20 14 ff.) und das Wort Jesu von dem guten Hirten und dem Mietling (Joh 10 11 ff.), weiter die Auferweckung des Lazarus auf der rechten Schmalseite (Joh 11 1 ff.). Nur von Lukas erzählt ist die Scene, welche das Hauptbild des Ganzen, das Mittelbild der Vorderseite, darstellt: Christus ist erschienen unter den in Jerusalem versammelten Jüngern und Anhängern, hat die Schrift aufgerollt und spricht zu ihnen (Luk 24 44 ff.): „das sind meine Reden, die ich zu euch gesprochen, als ich noch bei euch war, dass alles in Erfüllung gehen müsse, was von mir geschrieben ist im Gesetze Moses' und den Propheten und Psalmen. Hierauf öffnete er ihnen den Verstand zur Einsicht in die Schriften“[2]. Rein Lukanisch ist sodann das

---

[1] Dass nur diese schon von Dobbert, Mitteilungen der K. K. Central-Commission XVII (1872) S. LXVIII vermutete und auch von Westwood gegebene Deutung und nicht die Odorici's a. a. O. Tl. I S. 67. 81 f., Grimouard de Saint-Laurent's, Revue de l'art chrétien XV (1872) S. 407, Pératé's a. a. O. S. 341, Schultze's, Archäologie S. 279, Kraus', Geschichte der christlichen Kunst I S. 503, u. a. als Heilung der Blutflüssigen die richtige ist, ergibt sich a) daraus, dass die Scene in dem durch den Baum bezeichneten Garten spielt, auch b) daraus, dass sich, wie wir noch weiter sehen werden, die drei Gruppen des Hauptstreifens der Vorderseite als Schilderungen des Lebens und Handelns Jesu nach seiner Auferstehung zusammenschliessen.

[2] Pératé, a. a. O. S. 341, denkt an Luk 4 16—22, Schultze, Archäologie S. 279, an Mt 28 18 ff. Beides ist unmöglich, dieses deswegen, weil Matthäus

Strafgericht über Ananias und Sapphira durch Petrus auf der Rückseite (Apostelgesch 5 1 ff.), die Auferweckung der Tabea durch denselben Apostel auf dem zweiten britischen Täfelchen, der Apostelgeschichte sind ausserdem entnommen die Scenen auf der zweiten Tafel des Carrand'schen Diptychons und im weiteren Sinne diejenigen auf dem dritten der britischen Täfelchen.

Dem Johannes (9 1 ff.) gemeinsam mit Markus (8 22 ff.) ist die auf der rechten Schmalseite dargestellte Heilung des Blinden, mit allen Evangelisten die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane, die Verleugnung Petri vor der Magd, das Verhör Jesu vor den beiden Hohenpriestern Annas und Kaiphas[1] bzw. vor dem Synedrium, endlich die Verhandlung vor Pilatus unter Verwendung des aus Matthäus entnommenen Motives der Händewaschung des römischen Beamten auf dem vorderen Streifen des Deckels. Dem Lukas gemeinsam mit allen Evangelisten sind die soeben erwähnten Stationen im Leidensgange Jesu, mit den Synoptikern die Auferweckung der Tochter des Jairus auf der linken Schmalseite und die Verklärung[2] auf der Rückseite der Lipsanothek.

Damit haben wir sämtliche neutestamentliche Scenen erschöpft, welche die drei Monumente, die Lipsanothek, das britische Kästchen und das Carrand'sche Diptychon, umfassen. Die aus der Zusammenstellung gewonnene Erkenntnis gibt uns nun aber auch das Verständnis für die in den oberen Streifen der vier Seiten die Lipsanothek umsäumenden fünfzehn[3] Büsten. Auf der Vorderseite sehen

nicht in Betracht kommt, jenes, weil die Vorderseite nur Scenen nach dem Tode Jesu gibt.

[1] Eine andere Erklärung der beiden Personen, etwa als Herodes und Pilatus (Westwood), ist unzulässig. Die Richtigkeit oder vielmehr die Notwendigkeit unserer Auffassung ergibt sich höchst einfach daraus, dass die Gruppen des Deckels in streng historischer Reihenfolge gegeben sind.

[2] Pératé, a. a. O. S. 341, hält diese Scene für die Berufung der Apostel Petrus und Andreas. Was sollten aber hierbei die Wolken!? was die Hand Gottes!? Unrichtig auch Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 503; er sieht dargestellt den „Erlöser zwischen Petrus und Andreas auf den Fluten des Meeres". — Geradezu Unglaubliches leistet Davin a. a. O. S. 313 mit der Behauptung, hier erscheine Susanna „avec les deux vieillards sur une légère éminence, au bord de laquelle l'un a les pieds. Il me semble", so fährt er fort, „qu'ils sont là pour la précipiter, en qualité d'accusateurs, selon l'usage des juifs consigne dans la Mischnah. Ils lui parlent; ils semblent montrer le ciel qu'ils représentent et dont ils se déclarent les vengeurs; elle leur répond en tournant aussi sa main vers le ciel: et voici qu'une grande main répond à son geste, en apparaissant près de sa figure. C'est le signal du jugement de Dieu que Daniel rend plus bas etc."

[3] Dass sie wenigstens richtig gezählt würden, hätte man auch schon früher

wir in der Mitte den jugendlich idealen Kopf Christi, rechts und links von ihm die Köpfe der beiden Hauptapostel[1]. Die zwölf übrigen Köpfe sind zu verteilen auf die zehn anderen Apostel und auf die beiden Evangelisten Lukas und Johannes.

Die Uebersicht über die Auswahl der Gegenstände hat bereits eine genügende Antwort ergeben, warum der Schnitzer der Lipsanothek ausser den zwölf Aposteln nur die zwei und nicht alle vier Evangelisten unter den Köpfen mit aufgeführt hat. Allein die so erzielte Antwort ist nur die eine auf dieses Warum. Der Künstler hatte noch eine zweite, tiefere, und auch diese lässt sich noch deutlichst erkennen.

Die ganze Lipsanothek ist nämlich beherrscht von der Dreizahl, wie das britische Kästchen von der Zweizahl. Um mit dem letzteren zu beginnen, so finden wir auf dem ersten Täfelchen zweimal den Moses, auf dem zweiten zweimal den Petrus, auf dem dritten zweimal den Paulus. Dieses Walten einer bestimmten Zahl feiert nun aber auf der Lipsanothek naturgemäss als dem Hauptrepräsentanten der Schule, zugleich zweifellos aus deren Blütezeit stammend, ihren höchsten Triumph, während es auf dem Carrand'schen Diptychon ebenso naturgemäss mit der vorgerückteren Zeit stärker zurück- oder vielmehr in grösserer Verwirrung auftritt. So begegnet, um mit den neutestamentlichen Personen und Scenen zu beginnen, Christus auf der Lipsanothek $12 = 4 \cdot 3$ mal und zwar $9 = 3 \cdot 3$ mal in Scenen vor seinem Tode, nämlich 1. bei der Auferweckung der Tochter des Jairus, 2. bei der Heilung des Blinden, 3. bei der Auferweckung des Lazarus, 4. bei der Verklärung, 5. im Garten Gethsemane, 6. bei der Gefangennahme, 7. vor dem Synedrium, 8. vor Pilatus, 9. als guter Hirte[2]. Von diesen neun

erwarten dürfen. Garrucci VI S. 63 zählt nämlich nur dreizehn, Schultze, Archäologie S. 278, vierzehn Medaillons: man möchte beinahe glauben, mit Absicht! Denn so bietet die Deutung keine besondere Schwierigkeit: Garrucci sieht dargestellt Christus und die zwölf Apostel, Schultze Christus, Paulus und die übrigen zwölf Apostel.

[1] Wenn Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik, a. a. O. S. 586, „im Gegensatz zur herrschenden Ansicht die Evangelisten um den jugendlichen Christus am Deckel gruppiert" sieht, so liegt hier zum mindesten schon darin ein Irrtum, dass angenommen ist, die betreffenden Büsten befänden sich am Deckel.

[2] Siehe dagegen S. 44 Anm. 1. Wenn wir dort diese Gruppe den nach dem Tode Jesu gehörigen Schilderungen zugezählt haben, so ist dies kein Widerspruch zu der hier gemachten Einordnung. Die Scene hat an sich einen Doppelcharakter: einen historischen und einen ideellen. In jenem Falle gehört sie zu den Schilderungen des Lebens Jesu vor dem Tode, weil die Selbstbezeichnung Jesu als des guten Hirten vor seinem Tode gesprochen wurde; im zweiten

Scenen entfallen wiederum drei auf die eigentliche Passion. Dreimal erscheint er sodann als der Auferstandene nach seinem Tode, nämlich 1. unmittelbar nach der Auferstehung der Maria Magdalena (Noli me tangere), 2. vor der Himmelfahrt den in Jerusalem Versammelten, 3. in der Büste als das verklärte Haupt der Seinen. In gleicher Weise finden wir den Petrus dreimal: 1. in dem Medaillon auf der Vorderseite, 2. als Richter über Ananias und Sapphira auf der Rückseite, 3. als Verleugner Jesu auf dem Deckel.

Dasselbe Zahlengesetz beherrscht nun aber auch Personen und Darstellungen aus dem Alten Testamente. Beginnen wir mit jenen, so begegnet uns Moses 1. bei seiner Auffindung durch Pharao's Tochter und als Mörder an dem Aegypter[1] in der linken Hälfte des unteren Streifens der Rückseite, 2. bei seiner Berufung und 3. bei der Erneuerung der Gesetzestafeln[2] in dem oberen Scenenstreifen der rechten Schmalseite; Jonas 1. ins Meer geworfen und 2. von dem Tiere ans Land gebracht auf der Vorderseite, 3. unter der Kürbislaube auf der Rückseite; Daniel 1. als Richter über Susanna und die beiden Aeltesten und 2. in der Löwengrube auf der Vorderseite, 3. den Drachen zu Babel vergiftend auf der Rückseite; endlich Susanna 1. von den beiden Aeltesten belauert und 2. von ihnen vor dem Richter verklagt[3] auf der Vorderseite, 3. verklärt und triumphierend auf der Rückseite[4].

Falle gehört sie zu denjenigen Schilderungen des Lebens Jesu, welche seinem Wirken nach dem Tode gelten: Christus beschützt die Seinen auch nach seinem Hingange. Dass die Gruppe auf der Lipsanothek auch in diesem Sinne und nicht bloss in dem historischen zu fassen ist, ergibt sich mit Notwendigkeit daraus, dass auch die drei Scenen der Vorderseite wie die oben besprochenen des Deckels in historischer Reihenfolge neben einander gestellt sind, nämlich 1. Noli me tangere unmittelbar nach der Auferstehung, nach Joh 20 14 ff., 2. Jesu Schlussrede unmittelbar vor der Himmelfahrt nach Luk 24 44 ff., 3. Jesus als der gute Hirte nach seinem Hingang zum Vater nach Joh 10 11 ff. Sollte man aber die, wie mir scheint, von dem Künstler selbst geforderte doppelte Auffassung dieser Scene nicht zugeben wollen, so bleibt immer bestehen, dass die Zahl, welche das Erscheinen Christi auf der Lipsanothek bezeichnet (zwölf), durch drei teilbar ist.

[1] Beides ist zusammenzufassen, wie die den Streifen teilende Säule deutlich erkennen lässt, oder auch die Auffindung des Kindes ist nicht besonders zu zählen, da nur der Mann in Betracht kommt; eine gewisse Inkonsequenz ist freilich nicht zu leugnen. — Dobbert, a. a. O. S. LXVII, sah statt der Auffindung des Moses „den Besuch der Weisen aus dem Morgenlande“ dargestellt!

[2] So richtiger (nach Ex 34 1 ff., bes. V. 5) als Gesetzesempfang, vgl. Schultze, Archäologie S. 326 Anm. 2.

[3] Beachte, dass ihr jetzt der Schleier fehlt, wie es der apokryphe Bericht fordert!

[4] Dass wir in dieser Figur nicht eine beliebige Orante zu erkennen haben,

Es bleiben nun noch auf der Lipsanothek im Ganzen $9 = 3 \cdot 3$ alttestamentliche Bilder, nämlich auf der linken Schmalseite: 1. die Weissagung des Propheten aus Juda über den Altar zu Bethel (I Kön 13 1 ff.), 2. der wegen seines Ungehorsams durch den Löwen erfolgte Tod desselben Propheten (I Kön 13 24)[1], 3. Davids Kampf wider Goliath, 4. Tanz[2] und 5. Schmaus der Israeliten vor dem goldenen Kalbe; auf der Rückseite unten rechts: 6. ein Mahl der Israeliten in der Wüste[3]; auf der rechten Schmalseite: 7. die drei Hebräer im Feuerofen, 8. Jakobs Traum zu Bethel[4], 9. Jakobs Begegnung mit Rahel am Brunnen bei Haran in Mesopotamien.

Die Herrschaft der Dreizahl erstreckt sich sogar über die Tauben auf der Mittelleiste des Deckels; es sind zusammen $6 = 2 \cdot 3$. Und damit auch gar nichts aus ihr herausfalle, zählen wir endlich im Ganzen $9 = 3 \cdot 3$ Randembleme, nämlich 1. Fisch, 2. Hahn, 3. Kreuz, 4. Leuchter, 5. Eiche, 6. Stele mit Akanthus, 7. Wage, 8. Turm, 9. Judas.

Unter solchen Verhältnissen ist es gewiss nicht zu verwundern, wenn wir auch $15 = 5 \cdot 3$ Büsten vor uns haben! Und haben wir vorhin erfahren, warum der Künstler von den Evangelisten gerade die Büsten des Lukas und des Johannes aufnahm, so wissen wir jetzt, warum er überhaupt nur zwei Evangelistenbüsten neben Christus und den zwölf Aposteln aufnehmen konnte; hieraus aber ergibt sich weiter, dass und warum er sich genötigt sah, von vorneherein bei der Wahl der neutestamentlichen Scenen sich auf zwei Evangelisten zu beschränken.

---

sondern die bestimmte Person der Susanna, ergibt sich mit absoluter Notwendigkeit daraus, dass Susanna nach dem das Ganze beherrschenden Gesetz drei Mal dargestellt sein muss; es ergibt sich aber auch schon aus der Gegenüberstellung zu dem den Drachen tötenden Daniel, wie dies auch auf Sarkophagen geschieht, vgl. namentlich Garr. t. 318, 5 (Sarkophag in Narbona). Ueberdies würde eine bloss symbolische Figur, wie es die Orans hier wäre, aus dem Kreise der in den Hauptflächen der Lipsanothek an sich durchaus historischen Darstellungen und Personen vollkommen herausfallen. Zur Schilderung des Geschickes der Susanna vgl. Garr. t. 366, 2. 3 (Arles). 377, 3 (Gerona: sehr ausführlich!). 402, 8 (Neapel).

[1] Vgl. hiezu insbesondere noch Le Blant, Étude S. XX.

[2] Zu den beiden Stäben und den dazu gehörigen Schallbecken, welche die beiden Tanzenden schwingen, vgl. Josef Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. Jahrbuch des kais. deutsch. archäol. Instituts, Ergänzungsheft I, Berlin 1888. Taf. XXII und S. 65 f.

[3] Nach Exod. 16 13 ff.; auf dem Tisch liegt ausser den Broten eine grosse Wachtel.

[4] Nicht Begegnung mit Esau (Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 503).

In dem wenn auch nicht so deutlichen, so doch unverkennbaren Walten der Dreizahl berührt sich mit der Lipsanothek aufs nächste das Carrand'sche Diptychon. Wir zählen hier auf der Adamstafel mit dem nackten Protoplasten $18 = 6 \cdot 3$ Figuren, auf der Paulustafel ausser dem zweimal erscheinenden Paulus $9 = 3 \cdot 3$ Personen.

Dass wir ein Recht, ja die Pflicht haben, den nackten Adam zusammen mit den Tieren des Paradieses dem Paulus unter den Barbaren gegenüberzustellen, folgt aus dem letzten und tiefsten Gesetze, welches in der Schule Geltung hat, dem der inhaltlich-sachlichen Symbolik, der Typologie und Allegorie. Das bestätigt schon ein Blick auf das zweite und dritte britische Täfelchen, wo dem Apostel Petrus mit der Tabea der Apostel Paulus mit der Thekla entspricht, das beweist insbesondere wieder die Betrachtung der Lipsanothek, einer einzig dastehenden allegorischen Musterkarte, wo auch diese gegenständliche Symbolik und Typologie in der höchsten Blüte erscheint. Doch so klar der Thatbestand an sich auch ist, es bleibt gerade hier, wo die Allegorie am feinsten durchgebildet ist, diese und jene Einzelheit einstweilen für das vorsichtige Auge ein nur sehr behutsam zu lösendes Geheimnis. Ich möchte darum hier nur auf das, was mir sicher zu sein scheint, hindeuten, um damit fürs erste meine Behauptung zu begründen, dass eine symbolische Bedeutung nicht nur nicht ausgeschlossen ist, wie Victor Schultze[1] meint, sondern dass sie das Einzelne verbindet, und um fürs zweite den Weg für die weitere Untersuchung nach dieser Seite hin zu bezeichnen und anzubahnen.

Es deutet nämlich der Fisch in dem linken Felde der Vorderseite hin auf den soeben auferstandenen und der Maria erscheinenden Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτήρ (ἰχθύς). In dem Hahne, dem Symbol der Wachsamkeit, erkennen wir den Christus wieder, welcher als der gute Hirte wacht über seine Herde und vor dem Wolfe nicht davonläuft wie der Mietling. Der erhängte Judas auf der Rückseite entspricht dem tot davongetragenen Ananias: wie jener sich durch seine Geldsucht und den Verrat am Herrn in den selbstverschuldeten Tod gebracht, so dieser mit seinem Weibe durch den Hang am Gelde und den Verrat an der Gemeinde des Herrn. Dass in derselben Weise der Turm[2] zu der Verklärung gehört[3], dass auf der linken Schmalseite die crux immissa und der Standleuchter zu der Auf-

[1] Archäologie S. 280 Anm. 1.

[2] Ueber den Turm vgl. Münter a. a. O. I S. 56.

[3] Kraus, Geschichte der christl. Kunst, I S. 503, sieht in dem Turm ein Sinnbild des mystischen Jerusalem.

erweckung der Tochter des Jairus, auf der rechten Schmalseite die Eiche zu der Heilung des Blinden einerseits, die Wage über dem Pfeiler, an den sich eine Akanthusranke lehnt, zu der Auferweckung des Lazarus andererseits in sinnbildlichem Verhältnisse stehen, diese Annahme erscheint nach dem Vorangehenden nicht mehr zweifelhaft, ja geradezu notwendig. Ich weise ferner darauf hin, dass auf der Vorderseite die drei alttestamentlichen Scenen des untersten Streifens in gedanklicher Beziehung stehen zu den drei neutestamentlichen Scenen des Hauptstreifens, insofern der im Garten sich abspielenden Scene des Noli me tangere die Darstellung der im Garten von den beiden Aeltesten belauerten Susanna entspricht, insofern weiter der magistralen Scene — Christus unter den Jüngern — die Gerichtsscene — Susanna vor Daniel — analog ist, insofern endlich der von den Wölfen angegriffene Christus sein Prototyp hat an dem den Löwen preisgegebenen Daniel. Es ist ausserdem zu beachten, dass über den dem Auferstandenen gewidmeten Scenen des Hauptstreifens der Vorderseite der alttestamentliche Prototyp des nach drei Tagen auferstandenen Herrn, Jonas, in den zwei entsprechenden Scenen uns entgegentritt. Ferner ist deutlich, dass auf der linken Schmalseite der tote Gottesmann aus Juda, dessen Leichnam der Löwe nicht verzehrt und über dem der Prophet aus Bethel die Totenklage hält, in Parallele gesetzt ist zu Jairi Töchterlein, das als tot beklagt und von Jesus erweckt wird. Vollkommen klar ist sodann, dass auf der rechten Schmalseite die Auferweckung des toten Lazarus mit der Errettung der Hebräer aus dem Feuerofen doch offenbar zusammenhängt. Dass auch die Blindenheilung mit der Berufung des Moses korrespondiert, welchem von Jahve die Augen über die göttlichen Absichten geöffnet wurden, ist auf Grund der gemachten Beobachtungen ebenso naheliegend wie einleuchtend. In gleicher Weise lässt sich auf der Rückseite die verklärte und triumphierende Susanna auch wohl zusammenbringen mit dem verklärten Christus, Daniel, der den Drachen tötet, mit Petrus, der über die dem Drachen gleichstehenden Ehegatten das Todesurteil fällt.

Wie diese Erkenntnis im einzelnen auch noch weiter auszubauen bzw. zu ergänzen sein mag, mit den bisherigen Ausführungen dürfte dargethan sein, dass man Recht genug hat, wenn man die Lipsanothek als „une merveille unique de l'art chrétien“[1] bezeichnet. Für unsere engere, kunstgeschichtliche Aufgabe aber wird so viel erwiesen sein, dass die Lipsanothek von Brescia, das britische Kästchen und

[1] Davis a. a. O. S. 312.

das Carrand'sche Diptychon nicht allein unter dem Gesichtspunkte gemeinsamer äusserer Merkmale, sondern vor allem innerlich durch die sie durchdringende Herrschaft tieferer Gesetze aufs allerengste verknüpft sind.

Die Konstatierung dieses Zusammenhanges der drei Monumente bedeutet nun auch für die Lipsanothek wie für das britische Täfelchen die Herkunft aus der Schule des Carrand'schen Diptychons, d. h. aus Rom. Wir wollen uns jedoch nicht ohne weiteres damit begnügen, das für das Carrand'sche Diptychon bezüglich seiner Heimat gewonnene Ergebnis einfach auf die beiden anderen Monumente zu übertragen, sondern das reichere Material benützen und die aus ihm abzuleitenden Anhaltspunkte verwenden zur festeren Begründung unseres Resultates nach der negativen wie nach der positiven Seite.

Hier ist zunächst darauf hinzuweisen, dass Strzygowski[1] die Lipsanothek in Brescia „für Konstantinopel in Anspruch genommen"; dasselbe hat er, doch ohne ein einziges Wort der Begründung, mit dem britischen Kästchen[2] gethan. Bezüglich der Lipsanothek hat er zwar in Aussicht gestellt[3], dass er sie „entgegen den zuletzt von J. Ficker für den weströmischen Ursprung geltend gemachten Gründen als ein bezeichnendes Werk der altbyzantinischen Elfenbeinplastik nachweisen werde", den Beweis bisher aber, so weit ich sehe, noch nicht geliefert[4], sondern im Anschlusse an ein von ihm publiziertes[5], aus Konstantinopel stammendes und im K. ottomanischen Museum daselbst aufbewahrtes Marmorrelief einstweilen „nur auf die Analogie in der Anordnung der Figuren zwischen ähnlich geformten Bäumen in mehreren Scenen hingewiesen". Ich darf mir wohl ersparen, diesen „Grund" zu widerlegen, zumal ich von einer besonderen Analogie zwischen diesen beiden Monumenten nicht die Spur zu entdecken vermag[6].

Dem gegenüber bestehen die von Ficker[7] für die weströmische Provenienz geltend gemachten Gründe durchaus zurecht. Nicht

[1] Das Berliner Moses-Relief, a. a. O. S. 72. Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit, a. a. O. S. 589.

[2] Byzantinische Denkmäler I, S. 7.

[3] Das Berliner Moses-Relief, a. a. O. S. 72.

[4] Das dürfte auch recht schwer fallen!

[5] Das Berliner Moses-Relief, a. a. O. S. 71 Abb. 2.

[6] Uebrigens bezeichnet auch Victor Schultze, Archäologie S. 280, wohl veranlasst durch Strzygowski, gleich der Berliner Pyxis die Lipsanothek als „griechische Arbeit".

[7] Vgl. a. a. O. S. 146f.

stichhaltig scheinen sie nur insofern zu sein, als Ficker auf ihnen fussend für die Lipsanothek an südfranzösische Einflüsse, für das britische Kästchen und wohl auch für das Carrand'sche Diptychon an südfranzösischen Ursprung dachte und damit einer Elfenbeinschnitzschule in Südfrankreich glaubte auf die Spur gekommen zu sein[1]. Was Ficker's ersten Punkt betrifft, Ananias' Verurteilung habe nur in Südfrankreich ein Analogon, so ist, abgesehen davon, dass die Deutung des betreffenden avignoneser Sarkophagfragmentes[2], wenn ich sie auch für die richtige halte, doch nicht ganz sicher steht, darauf hinzuweisen, dass derselbe Gegenstand auch im Osten bekannt ist[3]. Das Gleiche ist der Fall bezüglich der Darstellung des Gespräches des Paulus mit der Thekla[4]. Dagegen lässt sich, wie Ficker mit Recht hervorhebt, bis jetzt wenigstens die Erweckung der Tabea und Pauli Steinigung nur in Südfrankreich nachweisen. Hinsichtlich der ersten dieser beiden Scenen haben wir aber bereits gezeigt[5], wie zwischen der Komposition auf den zwei gallischen Sarkophagen und derjenigen auf dem britischen Kästchen doch so bedeutende Verschiedenheiten obwalten, dass an ein näheres Verhältnis nicht gedacht werden kann. Dasselbe ergibt sich bei einer Vergleichung der Steinigung des Paulus auf dem sie allein enthaltenden Sarkophage in Marseille[6]. Nicht allein der Typus des Paulus ist ein anderer, sondern auch das ganze Kompositionsschema ein völlig abweichendes. Der letzte Grund Ficker's, der Typus des Petrus auf dem britischen Kästchen lehne sich streng an den südfranzösischen von Arles an, es sei „der allgemeine bärtige Typus der Männlichkeit", wird durch Ficker selbst widerlegt. Damit gehen wir aber zur Position über.

Nämlich der Typus des Petrus, wie er sich auf dem Kästchen und in seiner klareren, bestimmteren Durchbildung auf der Lipsanothek findet, ist ein spezifisch römischer. Ficker[7] unterscheidet auf

---

[1] S. o. S. 4.

[2] Garr. t. 400, 9. Eine ganz vorzügliche Abbildung in Lichtdruck gibt Le Blant, Gazette archéologique IV (1878), Pl. 15. Vgl. Ficker a. a. O. S. 102.

[3] Vgl. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 7.

[4] Vgl. Strzygowski, ebenda S. 6. — In wie hohem Ansehen übrigens die hl. Thekla schon seit frühester Zeit in der Christenheit stand, bezeugt u. a. der Umstand, dass die ehrwürdigste Kirche Mailands ihren Namen trug; dieselbe wurde im Jahre 1548 zerstört und war, wie ein Titulus berichtet, schon im fünften Jahrhundert der Restauration bedürftig, vgl. E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert, Leipzig 1892, S. 62.

[5] S. o. S. 42 Anm. 3.

[6] Garr. 346, 1.

[7] Vgl. a. a. O. S. 105.

den römischen Sarkophagen, „die allein ihrer relativ besseren Ausführung wegen in Betracht kommen, zwei Varianten des Petruskopfes“. Der einen Auffassung „ist in der Hauptsache der kurze Bart und das weiter ins Gesicht reichende, die Stirne mehr bedeckende Haar — was offenbar mit der im fünften Jahrhundert üblichen Sitte zusammenhängt — eigentümlich“. Der andere Typus aber ist derjenige, „welchem das spärliche Haar und der längere Bart charakteristisch sind. . . . Hier ist die Stirne wegen des spärlichen Vorderhaares etwas freier“. Gibt es zu dieser Charakterisierung ein schlagenderes Beispiel als den Petrus der Lipsanothek? Der Typus ist der gleiche — das bezeugt „der längere Bart“ — auf dem zweiten britischen Täfelchen; nur hat sich hier, wie oben schon hervorgehoben wurde, dem Zuge der fortgeschrittenen Zeit nachgebend, die Stirne mehr bedeckt — „was offenbar mit der im V. Jahrhundert üblichen Sitte zusammenhängt“.

Nach Rom und nur nach Rom führt nun aber erst recht eine Betrachtung des Pauluskopfes. In Südfrankreich hat Paulus nicht langen und nicht starken Vollbart und nur in der früheren Zeit ganz kahlen Vorderkopf, in der späteren Zeit wird der Bart ein klein wenig länglicher, dafür aber tritt der Schädel weniger hervor [1]. Wenden wir nun den Blick von den französischen Sarkophagen auf die römischen, so finden wir um so überraschender und gewichtiger hier bezüglich des Paulustypus die vollkommenste Uebereinstimmung mit unseren Elfenbeinwerken. Auf den römischen Sarkophagen kehrt Paulus „überall gleichmässig wieder mit den spärlichen Haaren und dem kahlen Vorderkopfe, sowie dem Vollbarte, welcher allmählich (335, 3. 4) stärker und länger wird, ganz deutlich im Unterschiede zu Petrus, bis sich der Typus so festgesetzt hat, wie t. 330, 5 ein späterer römischer Sarkophag zeigt, wo der Bart lang und am Ende spitz geworden ist“ [2]. Dieser selbe Typus findet sich aber auch, von anderen Werken [3] abgesehen, auf der in dem Coemeterium der hl. Priscilla, also in Rom gefundenen Steinplatte aus der zweiten

[1] Vgl. Garr. t. 352, 1. 346, 1 (beides Sarkophage in Marseille). 335, 1 (S. Cannat, Provence). 335, 2 (Arles). 342, 2 (?). 342, 3 (Arles). Dazu Ficker, a. a. O. S. 108—110.

[2] Ficker a. a. O. S. 111.

[3] Vgl. namentlich die römischen Goldgläser Garr. t. 179, 2. 183, 2 u. a. Der πρόχους aus Aeclanum, jetzt in Paris (Garr. t. 467, 1) sowie die Bronzelampe (Garr. t. 468, 8) und die Bronzeplatte (t. 435, 10) im Vatikan sind wohl auch römische Erzeugnisse, ebenso höchst wahrscheinlich die Thonlampen (Garr. t. 473, 1. 2), auf denen sämtliche Apostel den langen, spitz zusammenlaufenden Bart tragen und ganz kahlen Vorderschädel haben; vgl. Ficker a. a. O. S. 143.

Hälfte des fünften Jahrhunderts[1]. Von hier ist kein Ausweg möglich: wir müssen mit unseren Schnitzereien nach Rom.

Ebendahin weisen auch mehr oder weniger bestimmt eine Reihe von Einzelheiten formaler, kompositioneller oder ikonographischer Natur. So stimmt die Transfiguration auf der Rückseite der Lipsanothek wesentlich überein mit der gleichen Darstellung auf der Thüre von S. Sabina[2]: Christus zwischen den zwei alttestamentlichen Propheten, während die Jünger vollständig verschwunden sind. Im einzelnen ist ganz besonders zu beachten, wie die verschiedenen Personen zu einander stehen: hier wie dort schreiten die drei Personen mehr oder weniger nach rechts, doch so, dass der links stehende Prophet nach rechts auf Christus sieht, während der rechts befindliche zurückschaut. Die leicht erkennbaren Unterschiede beider Darstellungen vermögen nicht ihre enge Zusammengehörigkeit wesentlich zu beeinträchtigen; sie sind unschwer begreiflich, wenn man der Freiheit der verschiedenen Künstler gerecht zu werden sich herbeilässt und überdies die zeitliche Differenz beider Denkmäler, die in der Form wie in der Sache sich äussert, in gebührender Weise zu würdigen im stande ist[3].

Die Gruppe der Schafe Rahels mit den Bäumen im Hintergrunde auf der rechten Schmalseite erinnert in geradezu frappanter Weise an einen Lateran-Sarkophag[4]; wir finden auf demselben links von dem guten Hirten ebenfalls vier Bäume, von denen der erste und der letzte ebenfalls kräftiger sind als die beiden mittleren; die Schafe sind zwar an Zahl verschieden, aber in der ganzen Behandlung, namentlich des Vliesses, überraschend gleich.

Es sei ferner hingewiesen auf die ausserordentlich weitgehende Parallele zu der Komposition des Hauptbildes der Vorderseite unserer Lipsanothek auf einem Goldglase des Museo Recupero in Rom[5].

Eigentümlich ist sodann die Stellung des Hahnes bei der Ver-

---

[1] Ficker a. a. O. S. 64 führt dieselbe als Gemälde unter den Katakombenmalereien auf und zwar zweimal, das eine Mal als in S. Callisto befindlich und bei Joannes Marangoni, Acta S. Victorini cum Appendice de coemeterio S. Saturnini seu Thrasonis, Rom 1740, S. 40, das zweite Mal als im Coemeterium S. Priscillae bei Garrucci VI, 484 veröffentlicht.

[2] Garr. t. 499, 4. Westwood hat also nicht Recht, wenn er (S. 37) mit Northcote und Brownlow meint, dieselbe sei ausser auf der Lipsanothek nicht mehr zu finden.

[3] Vgl. beiden Darstellungen gegenüber diejenige in dem syrischen Codex des Rabulas zu Florenz, Garr. t. 133, 1!

[4] Garr. t. 304, 3. [5] Garr. t. 187, 4.

leugnung Petri auf einen kleinen Pilaster. Diese erhöhte Placierung des Vogels, die sich zum Teil aus künstlerisch-praktischen Gründen erklärt, aber gewiss auch deshalb aufgenommen wurde, „weil sie als ausdrucksvoller empfunden wurde, vielleicht auch weil sie bei genauerer Betrachtung des Tierlebens sich als der Natur entsprechender erwies“ [1], findet sich ein Mal in Ravenna in einem Mosaikbilde von S. Apollinare nuovo [2], nur zwei, höchstens drei Mal in Südgallien [3], dagegen sechs Mal in Rom [4]. Dabei ist aber noch besonders charakteristisch, dass er auf den beiden sicheren gallischen Denkmälern das eine Mal auf einem Baume, das andere Mal auf einem ganz niederen Postamente steht, auf sämtlichen römischen Darstellungen dagegen mit Ausnahme einer einzigen [5] auf einem Pfeiler (so auch in Ravenna) oder einer Säule oder einer erhöht angebrachten Konsole.

Endlich sei darauf hingewiesen, dass sich die Verleugnung Petri vor der Magd ausser auf dem Deckel der Lipsanothek nachweisen lässt zunächst wieder zu Ravenna in S. Apollinare nuovo [6], sodann aber nur noch auf der ersten der britischen Passionstafeln [7], derselben, die auch schon für die erhöhte Stellung des Hahnes in Betracht kam.

Der Hahn ruft uns wieder den Petrus und dieser seinen grossen Mitapostel ins Gedächtnis zurück. Wir bedenken, dass sie beide es sind, welche auf den hier besprochenen Denkmälern neben Christus fast allein den Gegenstand der künstlerischen Arbeit liefern. Sollte nicht auch diese Thatsache in ganz hervorragendem Masse geeignet sein, uns wiederum, wenn auch in anderer Weise als die zuvor betonten Momente, aufs entschiedenste mit unseren Denkmälern nach Rom zu weisen, nach dem Rom, für das sie die Urtypen der Heiligen sind? Wo sollten dieselben, zumal nach den vorangegangenen Ausführungen, anders und eher entstanden sein als in dem Rom, das

---

[1] Ficker a. a. O. S. 99. [2] Garr. t. 251, 1.

[3] Garr. t. 334, 3. 318, 5. 399, 6 (?).

[4] Garr. t. 59, 2 (vgl. de Rossi, Bullettino 1863, S. 76). 317, 1. 319, 4. 323, 5. 446, 1. 499, 7. Ficker a. a. O. S. 99 Anm. 3 hat den römischen Sarkophag 317, 1 sowohl in der römischen als auch in der französischen Reihe mit aufgeführt, ausserdem den römischen Sarkophag 319, 4 unter den französischen gebracht; infolge dessen sein irrtümlicher Schluss, der Hahn finde sich in der fraglichen Weise öfter in Südfrankreich als in Rom dargestellt.

[5] Garr. t. 317, 1.

[6] Garr. t. 251, 2. Mir scheint übrigens, dass in der altchristlichen Kunstentwickelung auch noch andere Fäden nach Ravenna von Westrom aus führen, denen man bisher zu gunsten Ostroms zu wenig nachgespürt.

[7] Garr. t. 446, 1; s. o. S. 32ff.

sich je und je gerühmt, beide Hauptapostel als die Begründer seiner Kirche verehren zu können, sie beide in seinen Mauern leben und sterben gesehen zu haben?

Mit einem Wort: der Stil, die Kompositionen, einzelne Merkmale, der Inhalt, kurz alle Wege, die man auch einschlagen mag, die einen direkt, die anderen mehr oder weniger indirekt, führen mit der Lipsanothek sowohl wie mit dem britischen Kästchen und dem Carrand'schen Diptychon in eine und dieselbe Schule nach Rom[1].

Von Gleichzeitigkeit der Entstehung kann natürlich keine Rede sein. Die bisherige Untersuchung dürfte bereits zur Genüge dargethan haben, dass die Lipsanothek das älteste, das Carrand'sche Diptychon das jüngste Werk ist, während das britische Kästchen zwischen beiden in der Mitte steht. Für das Carrand'sche Diptychon ist bereits gezeigt, dass es bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts geschnitzt sein muss. Daraus folgt für die britischen Täfelchen auch von dieser Seite, dass sie in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, etwa im dritten oder vierten Jahrzehnte desselben, gefertigt sind. Eine frühere Ansetzung verbietet — abgesehen von dem Stil- und Figurencharakter[2] — einerseits der Petrustypus mit der in das fünfte Jahrhundert weisenden bedeckten Stirn[3], andererseits die Notwendigkeit, sie um reichlich zwei Menschenalter später zu datieren als die Lipsanothek.

Die Lipsanothek wurde von Dobbert[4] dem dritten oder vierten, von aus'm Weerth[5], Schultze[6] und Kraus[7] dem vierten Jahrhundert, von Davin[8] und Pératé[9] „der konstantinischen Renaissance" zugewiesen. Nach Odorici[10], ihrem ersten Bearbeiter, dem sich Wieseler[11] anschliesst, gehört sie in das vierte oder fünfte Jahr-

[1] Mit Genugthuung bemerke ich, dass auch Kraus in der auf S. 475 des 1. Bandes seiner Geschichte der christl. Kunst gegebenen Tabelle als Heimat der Lipsanothek „Rom?" angibt.

[2] Beides erinnert lebhaft an die Reliefs der Thüre von S. Sabina.

[3] S. o. S. 53.

[4] Mitteilungen der K. K. Central-Commission etc. XVII (1872), S. LXVI. Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885), S. 168. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen I (1880), S. 47.

[5] Kraus, R.-R. I, S. 402. [6] Archäologie S. 280.

[7] Geschichte der christlichen Kunst S. 502, auch S. 475 f. (Nr. 9).

[8] Vgl. a. a. O. S. 312. [9] Vgl. a. a. O. S. 343.

[10] Vgl. a. a. O. Tl. II S. 5.

[11] Fr. Wieseler, Das Diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die Diptychen überhaupt, Göttingen 1868, S. 44.

hundert. Westwood allein[1] hat es fertig gebracht, sie für ein Werk des fünften oder sechsten Jahrhunderts zu erklären. Die überwiegende Mehrheit der Stimmen spricht also für das vierte Jahrhundert, und das mit Recht.

Gegen die spätere Ansetzung entscheidet zwar nicht, wie Dobbert meinte, der Umstand, dass Jonas unter einer Kürbislaube ruhe und nicht unter dem Epheu. Dobbert glaubte hieraus folgern zu müssen, dass wir es mit einem Werke aus der Zeit vor dem Jahre 384, d. h. vor der Einführung der Vulgata, zu thun hätten, welche bekanntlich קִיקָיוֹן mit hedera übersetzt. Allein gerade dieses ikonographische Moment ist völlig ohne Belang; denn auch auf erweisbar späteren Werken kommt der Kürbis noch vor[2].

Billig aber darf man hier zuvörderst fragen, ob irgend ein zweites Denkmal aus dem fünften oder gar dem sechsten Jahrhundert, die Berliner Pyxis mit inbegriffen, an die stilistische und formale Vollendung der Lipsanothek heranreicht. Die Gewandbehandlung ist in ihrer Feinheit und Anpassung an die Körperformen eine geradezu vorzügliche, die Figuren sind meist trefflich durchgearbeitet, namentlich die Person Christi ist von entzückender Anmut und Hoheit. Einzelne Kompositionen, wie die Hauptgruppe der Vorderseite, die Auferweckung der Tochter des Jairus oder Petri Strafurteil über das verbrecherische Ehepaar, zeugen von dramatischer Lebendigkeit und bei allen Mängeln von hervorragendem Geschick in der Konzeption. Die Kunststufe, welche die Lipsanothek repräsentiert, ist im fünften und sechsten Jahrhundert eine Unmöglichkeit.

Es kommen uns aber auch hier Faktoren sachlicher Art zu Hilfe, welche jede Datierung nach dem vierten Jahrhundert ausschliessen. Dazu gehört erstens der Umstand, dass Gott-Vater dem Moses auf dem Sinai statt mit der Hand mit dem Kopfe sich zeigt. Dieselbe Weise findet sich wieder und zwar nur in den Mosaiken des Langhauses von S. Maria Maggiore in Rom[3], die, wie mit Sicherheit anzunehmen ist, aus der Zeit des Papstes Liberius (352 bis 366) stammen.

Ein weiteres und zwar völlig durchschlagendes Zeugnis aber, zumal wir es, wie wir gezeigt zu haben glauben, mit einem Künstler zu thun haben, der nicht nur keine Gedankenlosigkeit kennt, bei dem vielmehr letztlich alles in Gedanken sich auflöst, ist die Flügellosigkeit der beiden Engel, von denen der eine in der Darstellung

[1] Auch Strzygowski? Vgl. seine Byzantinischen Denkmäler I, S. 66.

[2] Siehe unter § 5. Vgl. Ficker a. a. O. S. 68 Anm. 1.

[3] Garr. t. 215, 1. 217, 1. 219, 3.

der drei Hebräer mit den drei verbrannten Soldaten[1] im Feuerofen, der andere in dem Traume Jakobs auf der Himmelsleiter erscheint. Dieselbe ist vor dem fünften Jahrhundert ebenso notwendig, wie sie nach dem vierten bei einem einigermassen aufmerksam arbeitenden Künstler undenkbar ist[2].

Dass wir mit der Lipsanothek aber auch nicht über die Mitte des vierten Jahrhunderts zurückgehen dürfen, folgt wiederum aus mehreren Gründen. Wir haben zur Zeitbestimmung der Berliner Pyxis schon darauf aufmerksam gemacht, dass man in Rom die ausgebildeten Typen des Apostels Petrus und Paulus erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts kennt. Diese Thatsache fällt auch hier bedeutsam ins Gewicht.

Ausserdem lehrt eine Uebersicht über die Aposteldarstellungen in den Katakomben, dass ein so starkes Hervortreten einer solchen magistralen Scene, wie sie, zumal in dieser Entwickelung, uns in dem Hauptbilde der Vorderseite entgegentritt, eigentlich erst seit dem Ende des vierten Jahrhunderts sich nachweisen lässt[3].

Fassen wir alle diese Momente zusammen, so kommen wir mit Notwendigkeit zu dem Schlusse, dass die Lipsanothek im dritten oder um die Wende des dritten zum letzten Viertel des vierten Jahrhunderts geschnitzt ist.

Damit ist nun aber, wie mir scheint, die obere Grenze der altchristlich-römischen Elfenbeinplastik grösseren Stiles, vielleicht auch ihre volle künstlerische Höhe noch nicht erreicht[4]. Beides liegt noch etwas weiter zurück und ist verkörpert durch eine Elfenbeintafel, die, ursprünglich Bamberger Privatbesitz (Sammlung des Herrn Martin Joseph von Reider), jetzt im bayerischen Nationalmuseum zu München sich befindet[5]. Freilich schwanken die Forscher in der

[1] Vgl. Dan 3 22.

[2] Ich muss hier auf meine voraussichtlich recht bald erscheinende Arbeit über „Die Engel in der altchristlichen Kunst“ verweisen.

[3] Vgl. Ficker a. a. O. S. 62. 66.

[4] Ich sehe also natürlich ab von jenen unbedeutenden Dingen wie Tesseren, Ringen u. dergl., die zum Teil, vielleicht sogar in ihrer grossen Mehrheit, gewiss älter sind, s. o. S. 14 f.

[5] Garr. t. 459, 4. Schultze, Archäologie S. 272 Fig. 85. Ernst Förster, Denkmale deutscher Kunst von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit, 12 Bde., Leipzig 1855—1869, Bd. 7 (nicht Bd. 4, wie Schnaase u. a. O. Bd. II, S. 656 und Jean Paul Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878, S. 59 Anm. 1 haben), 2. Abt. Bildnerei S. 1 f. und Tafel. Messmer, Mitteilungen der K. K. Central-Commission VII (1862), S. 87 Fig. 1. Derselbe, Sitzungsberichte des Münchener Alterthumsvereins, Heft III 1871, München 1872, S. 76. Franz Friedrich Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, Berlin 1894,

Datierung dieser Perle der Münchener Sammlung zwischen dem vierten und dem zehnten Jahrhunderte. Messmer[1] und Sepp setzten die Tafel in das vierte Jahrhundert. Das Gleiche thaten de Rossi[2] und Kondakoff, und Richter stimmt ihnen bei. Für Dobbert[3] „weist die Trefflichkeit der Arbeit, die Freiheit der Bewegungen eher auf das vierte als auf das fünfte Jahrhundert hin", der historisch-realistische Zug der Darstellung nach Byzanz[4]. Victor Schultze[5] urteilt, man dürfe sie „unbedenklich noch in die Wende des vierten und fünften Jahrhunderts setzen". Nach Kraus[6] und Leitschuh[7] sowie nach der Angabe des Kataloges des bayerischen Nationalmuseums stammt sie aus dem fünften, nach Weingärtner[8], Jameson-Eastlake[9] und Molinier[10] aus dem fünften oder sechsten, nach Grimoüard de Saint-Laurent aus dem sechsten Jahrhundert. Schnaase, der es im Anschlusse an Waagen[11] „an Schönheit der Erfindung, Reinheit der Formen und Feinheit der antiken Gewandmotive ein kleines Wunder" nennt, erklärt das Relief als byzantinischen Ursprunges und lässt es im sechsten bis achten Jahrhundert entstanden sein, während es nach Waagen selbst „vielleicht aus dem sechsten oder siebenten Jahrhundert" stammt. Westwood datiert es in das neunte oder zehnte Jahrhundert. Le Blant[12] bezeichnet es als „de basse époque", und Förster hält es für ein Werk aus der Wende des zehnten zum elften Jahrhundert. Allerdings macht

S. 179. Mrs. Jameson and Lady Eastlake, The history of our Lord, 2 Bde., London 1890, II Tafel zu S. 263. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums 5. Bd.: Romanische Altertümer des bayerischen Nationalmuseums von Dr. Hugo Graf, München 1890, Nr. 157, Abb. Taf. VI. Kunstschätze aus dem bayerischen Nationalmuseum Bl. 162. Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien IV zu S. 371 Pl. XVIII. Sepp, Jerusalem und das Heilige Land, 2 Bde., Schaffhausen 1873. Regensburg 1876, Bd. I, Tafel am Ende zu S. 492ff. Der den Berg hinanschreitende Christus ist abgeb. bei Leitschuh a. a. O. S. 185. Vgl. Westwood S. 337f. Nr. 964 und S. 460.

[1] Oesterreichische Mitteilungen a. a. O. S. 90; dazu vgl. Friedrich a. a. O. S. 3. 9, der die Tafel jedoch ca. 430, also um ein Jahrhundert nach der Errichtung des konstantinischen Baues entstanden sein lässt.

[2] Bullettino di archeologia cristiana 1865, S. 88.

[3] Repertorium für Kunstwissenschaft VIII (1885), S. 168f.

[4] S. u. Exkurs.

[5] Archäologie S. 272. Rolle und Codex a. a. O. S. 151.

[6] R.-E. I S. 410a.

[7] Vgl. a. a. O. S. 184.

[8] Mitteilungen der K. K. Central-Commisson VI (1861) S. 110.

[9] Vgl. a. a. O. II S. 263.

[10] Vgl. a. a. O. S. 65.

[11] Dr. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, 2 Teile, Leipzig 1843. 1845, 1. Tl. S. 116.

[12] Étude S. 48.

Förster zu seiner Zeitangabe „1000 ca.“ ein Fragezeichen: wie mir scheint, mit vollem Rechte.

Denn sofort taucht bei dem Anblicke dieser Arbeit von solch überraschender „Schönheit der Erfindung, Reinheit der Formen und Feinheit der antiken Gewandmotive“ gegenüber jeder späteren Datierung vielleicht in noch höherem Masse als bei der Lipsanothek zu Brescia die zweifelnde Frage auf, ob irgend etwas in Bezug auf technische Vollendung — ganz abgesehen noch von sachlichen Momenten — nur ähnlich Vorzügliches abendländischer Kunst aus der Zeit vom fünften bis zum zehnten Jahrhundert unserer Tafel sich an die Seite stellen lässt: es dürfte nichts zu finden sein. So ist schon auf Grund der stilistischen Beurteilung das Elfenbein auch als karolingische Kopie nach einer altchristlichen Vorlage unmöglich. Man braucht nur einen Blick zu werfen auf die so ausserordentlich nahe verwandte, bei Garrucci unmittelbar daneben abgebildete Elfenbeintafel aus der Sammlung Fejérváry im Museum Mayer zu Liverpool[1], die unzweifelhaft eine karolingische Schnitzerei des achten bis neunten Jahrhunderts ist[2], um von unserer Behauptung völlig überzeugt zu sein.

Um so schwerer fallen nun die sachlichen Momente für die Datierung in die Zeit vor dem fünften Jahrhundert ins Gewicht. Zunächst zeigt ein Vergleich der über der Grabesscene dargestellten Himmelfahrt Christi mit der gleichen Darstellung auf der Holzthüre der Basilika S. Sabina in Rom[3] schlagend, welcher der beiden Darstellungen die Priorität zukommt: aus der einen Hand Gottes sind auf der Holzthüre drei beflügelte Engel geworden!

Ferner finden wir auch auf der Münchener Tafel einen Engel, und zwar am Grabe Jesu; dieser aber ist unbeflügelt, ein stattlicher Jüngling in rein menschlicher Gestalt. Seine Flügellosigkeit stellt in Bezug auf die Entstehungszeit das klare Dilemma: entweder vor dem fünften Jahrhundert oder ein Werk der karolingischen Renaissance. Jenes ist notwendig, weil letzteres unmöglich.

---

[1] Garr. t. 459, 3, vgl. Garr. VI, S. 87. Westwood S. 105f. Nr. 239. S. u. § 6.

[2] Die Art der Kreuzigung Christi allein macht die Richtigkeit dieser Datierung unzweifelhaft.

[3] Garr. t. 500, VIII. Dass beide Male thatsächlich nichts anderes als die ascensio Christi dargestellt ist, ergibt sich unzweideutig aus dem Sarkophage des hl. Honoratus in der Nähe von Arles, Garr. t. 316, 2 = Le Blant, Étude etc. Pl. XXIX, dessen letzte Gruppe auf dem unteren Streifen die gleiche Darstellung enthält, vielleicht auch aus einem Sarkophagfragmente mit dem den Berg hinansteigenden Christus, Le Blant, ebenda Pl. XXXIII, 2 und S. 49.

Dies folgt auch aus einem anderen Grunde. Es ist nämlich endlich wohl zu beachten, dass der frühchristliche Künstler neben das leere Grab die Himmelfahrt setzt, der karolingische an Stelle der Himmelfahrt die Kreuzigung, ja er macht letztere zum Hauptgegenstande seines Reliefs, während die Grabesscene stark zurücktritt und mehr nur als Unterlage für die Kreuzigung dient: ein ausserordentlich charakteristischer Unterschied! Dem Christen des Mittelalters liegt es an erster Stelle nahe, Christi Kreuz und Tod darzustellen, dem Christen der ersten Jahrhunderte ist ἀνάστασις und ewiges Leben beim Vater im Himmel die einzige Losung, die noch mehr als sein Denken sein künstlerisches Schaffen ausschliesslich bestimmt. Unsere Tafel mit ihren beiden Darstellungen, leeres Grab und Himmelfahrt, enthält im Bilde die Parole, wie sie bis zum Beginne des fünften Jahrhunderts etwa die gesamte altchristliche Kunst ganz allein beherrscht: „Auferstehung", eine Parole, die auf unserer Tafel zugleich Aussage und zugleich Begründung ist: in der Auferstehung Christi hat der Christ die Bürgschaft seiner eigenen Auferstehung [1].

So fügt sich alles, die stilistische Beurteilung, die sachliche Erwägung im einzelnen wie im allgemeinen, zusammen, um jede Datierung nach dem vierten Jahrhundert geradezu unmöglich zu machen.

Bezüglich des terminus a quo hält es Richter [2] im Anschluss an Messmer [3] für wahrscheinlich, dass die Grabanlage „eine freie

[1] Ausser den betreffenden paulinischen Stellen vgl. Joh 14 19: Ἐγὼ ζῶ καὶ ὑμεῖς ζήσετε. Vgl. auch u. a. die Stelle in den constit. apost. V, 7, wo die eigene Auferstehung vor allem begründet wird mit dem Hinweis auf die Auferstehung Christi: πιστεύομεν τὴν ἀνάστασιν γίνεσθαι καὶ ἐκ τῆς τοῦ κυρίου ἀναστάσεως· αὐτὸς γάρ ἐστιν ὁ καὶ . . ἑαυτὸν . . ἀνεγείρας, ὁ ἀρραβὼν τῆς ἀναστάσεως ἡμῶν.

[2] Vgl. a. a. O. S. 60.

[3] Vgl. Oesterreichische Mitteilungen a. a. O. S. 85 ff. Messmer (diesem folgend Friedrich a. a. O. S. 3) vertrat die Ansicht, dass das Elfenbein „das einzige authentische Abbild der von Constantin erbauten Kapelle des heiligen Grabes darbiete". Dem gegenüber bezweifelt de Rossi a. a. O. „die Authenticität in der Darstellung des Baues und hält dieselbe für ein Abbild der Phantasie oder doch ein nach einer allgemeinen und unbestimmten Reminiscenz gearbeitetes Produkt, indem die h. Grabkapelle nicht quadrat, sondern rund gewesen sei". Messmer, Sitzungsberichte etc. S. 72. Messmer ebenda S. 73 weist aber auf ein Gedicht des Patriarchen Sophronios von Jerusalem hin, der die zu seiner Zeit (614) zerstörte und erst einige Jahre nachher (616—626) durch Modestus wieder hergestellte Grabkapelle (Ἀνάστασις) als ἱερὸν κύβον bezeichnet, „welcher Ausdruck doch nur in der quadratischen Form des Hauptbaues seine Erklärung finden kann." Damit stimmt, was Unger, Griechische Kunst, in Ersch und Gruber, Allgemeine Encyklopädie I 84 S. 337 f., über die Anastasis in Jerusalem bemerkt: „Der Hauptbau muss viereckig gewesen sein, da sich die Seiten nach

Rekonstruktion der Kirche des heiligen Grabes“ oder vielmehr der im Jahre 336 eingeweihten Anastasis sei. Gegen die Annahme einer freien Nachbildung ist nichts Wesentliches einzuwenden; beweisen lässt sie sich, so wahrscheinlich sie hier ist[1], selbstverständlich nicht. Mit der Datierung käme man, hält man die Hypothese fest, nach 336, und unser Elfenbein mag in der That recht wohl um die Mitte des vierten Jahrhunderts geschnitzt sein, so dass noch ein nahezu volles — zwar notwendiges, aber durchaus genügendes — Jahrhundert bis zu der entsprechenden Darstellung der Holzthüre von S. Sabina bleibt. Es ist demnach wohl das älteste bekannte unter den bedeutenderen altchristlichen Elfenbeinreliefs, das uns erhalten ist, wenn es auch zeitlich mit der Lipsanothek in Brescia sehr nahe zusammenliegt.

Die ausserordentlich nahe und unverkennbare stilistische Verwandtschaft deutet aber zugleich darauf hin, dass beide auch örtlich zusammengehören. Dieser Schluss wird notwendig, wenn man bedenkt, dass sich im vierten Jahrhundert ausserhalb Roms nirgends, am allerwenigsten im Osten, eine christliche Elfenbeinschnitzschule nachweisen lässt[2]. Wenn sich das Schema der Himmelfahrt Christi auch in Südgallien findet, so ist dem entgegenzuhalten, dass es auch in Rom nicht fremd ist. Das beiderseitige Vorkommen bestätigt nur, was Le Blant bereits auf Grund seiner Vergleichung der römischen und südfranzösischen Sarkophage erkannt hat, dass nämlich zwischen beiden Gebieten die weitgehendste Gemeinschaft zu statuieren ist[3]. Es ist also anzunehmen, dass der einfache Typus der Himmelfahrt Christi, wie er sich auf der Münchener Tafel findet, von Rom nach Gallia Narbonensis wanderte, während er sich in Rom selbst, wie die Holzthüre von S. Sabina lehrt, weiter entwickelte.

Sind wir damit an der frühesten Grenze römisch-christlicher Elfenbeinplastik, soweit es sich um Arbeiten bedeutenderer Art handelt, angelangt, so scheint, wenn wir das überkommene Material übersehen und durchprüfen, mit den vier Passionstäfelchen des bri-

---

vorn in die Seitenwände der Vorhallen verlängerten, und die Decke war mit vergoldeter Holztäfelung versehen.“

[1] Vgl. den Grabbau der Tafel mit den Angaben S. 61 Anm. 3.

[2] Auch Molinier a. a. O., Messmer a. a. O. und noch vor diesem Weingärtner a. a. O. halten die Tafel für byzantinisch, während Leitschuh a. a. O. S. 184 f. mit Recht für den abendländischen Ursprung eintritt.

[3] Étude, Introduction S. VI: „Entre Rome et Arles (au contraire), identité de manière et de style: mêmes cuves en parallélogramme, même type de couvercle, mêmes dispositions et, parfois aussi, mêmes réunions des sujets.“

tischen Museums die Grenze nach vorwärts noch nicht erreicht. Gleichzeitig mit ihnen oder etwas später dürfte nämlich zunächst eine als Fragment erhaltene Elfenbeintafel des Museo Kircheriano in Rom [1] entstanden sein, welche links ein nach rechts schreitendes, den mit dem einfachen Nimbus umrahmten Kopf rückwärts wendendes Schaf und, von rechts auf jenes zugehend, zwei weitere ohne Nimbus zeigt. Offenbar umfasste der ursprüngliche Fries dreizehn Schafe, welche den durch den Nimbus ausgezeichneten Christus und die zwölf Apostel symbolisierten, ein Motiv, welches uns auf römischen Sarkophagen begegnet [2], vor allem aber auf römischen Mosaiken beliebt ist [3]. Nehmen wir hinzu, dass der Stilcharakter derselbe plumprömische ist, wie er uns z. B. in den britischen Passionstäfelchen entgegentrat, dass auch der gegenwärtige Aufbewahrungsort Rom ist, so wird wohl über den römischen Ursprung der Platte kein Zweifel mehr bestehen. Die plumpe und rohe Behandlung des Reliefs weist sie in die zweite Hälfte des fünften oder in das sechste Jahrhundert.

Ausser diesem Fragment umfasst der Bestand altchristlicher Elfenbeine einmal vier weitere viereckige Täfelchen, höchst wahrscheinlich Seitenfelder eines grossen Buchdeckels, in der Sammlung Micheli zu Paris [4] und sodann eine Pyxis aus Aachen in der Sammlung Walter Sneyd zu Keele Hall (Newkastle) [5]. Dass jene Täfel-

[1] Taf. II, 2. Vgl. Kraus, R.-E. I, S. 405 a/b.

[2] Garr. t. 327, 2; vgl. t. 304. Auch der Sarkophag in Mailand Garr. t. 328, 1 zeigt dieselbe Komposition.

[3] Garr. t. 253. 286. 292. 294.

[4] Garr. t. 448, 10—13. Vgl. Westwood S. 43 Nr. 100—103 und S. 413. Molinier a. a. O. S. 73 Anm. 2. Dass die vier Täfelchen weniger wahrscheinlich ein Kästchen, sondern weit eher vier Felder eines grossen Buchdeckels bildeten, lässt sich an dem noch erhaltenen Zahnschnitt-Friese des ersten erkennen. Vergleicht man dazu die Pariser Deckel (Garr. t. 458, 1. 2; s. u. § 3!) oder diejenigen des Etschmiadzin-Evangeliars (Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, Taf. I; s. u. § 3!), so findet man dasselbe Zahnschnitt-Ornament über allen Seitenfeldern in derselben Weise regelmässig wiederkehren.

[5] Garr. t. 439, 4. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 372, dazu S. 67b. Die rechte Hälfte: George Scharf, Historic Notes of Sculpture at the Manchester Exhibition of 1857, „but the mode of benediction is incorrectly represented" (mir nicht zugänglich). Vgl. Westwood S. 274 Nr. 771. Es sei ausdrücklich bemerkt, dass die Angabe Garrucci's und anderer, die Pyxis befände sich in der Kathedrale von Sens, unrichtig ist. Dies ergibt sich auch daraus, dass Rohault de Fleury auf die Abbildung Garrucci's verweist. Nur jener traditionelle Irrtum kann es erklären, wenn Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 106 Anm. 3, unsere Pyxis als eine ihm unbekannte erwähnt, während sie doch mit der von ihm ebenda S. 37 genannten und Garr. t. 439, 4 (nicht 439, 3!) abgebildeten identisch ist.

chen mit dieser Pyxis nicht allein durch die Gemeinsamkeit ihres Geburtsortes überhaupt zusammen gehören, sondern im engeren Sinne sogar aus der nämlichen Schule hervorgegangen sind, ist unschwer zu erweisen. Beiderseits sind die Figuren, vor allem die Kopftypen, dieselben, hier nur viel plumper und roher; vor allem ist dafür bezeichnend der Christustypus; aber die Auffassung im ganzen, die in allen Einzelheiten unverkennbar durchschimmert, ist unfraglich die gleiche. Die Verwandtschaft äussert sich insbesondere auch in der knitterigen Behandlung der Gewandsäume. Dieselbe findet sich auf den Täfelchen stark ausgeprägt nur an dem Tuche, das den Leichnam des Lazarus umhüllt, leicht angedeutet auch an dem Pallium des ihn auferweckenden Christus. Das gleiche Verhältnis nun, welches hinsichtlich der Figuren zwischen den Micheli'schen Täfelchen und der ehemals Aachener Pyxis waltet, waltet auch in diesem Punkte: auf der Pyxis ist diese Fältelung auf alle Gewänder übertragen und im einzelnen unangenehm übertrieben.

Dieser Thatbestand begründet einerseits die Verbindung der Täfelchen und der Pyxis, erfordert andererseits die Annahme einer Verschiedenheit der zeitlichen Entstehung und zwar so, dass die vier Täfelchen vorangehen, die Pyxis um etwa die Hälfte eines Jahrhunderts nachfolgt.

Wo und wann sind nun diese Monumente entstanden? Gehen wir von der eigenartigen Behandlung der Gewänder aus und suchen für sie nach Analogien, so werden wir nach Byzanz gewiesen. Hier stossen wir — noch nicht bei dem britischen Erzengel[1], wohl aber — z. B. bei der Tafel aus Lorsch im Vatikan[2] auf dieselbe Manier.

Betrachten wir die Darstellungen, so begegnen uns die parallelen Kompositionen in Ravenna, vor allem auf dem ersten der Pariser Deckel[3], wieder in einer fürs erste geradezu verblüffenden Uebereinstimmung.

Und doch dulden weder die byzantinischen noch die ravennatischen Werke unsere Elfenbeine in ihrer Mitte. Der künstlerische Charakter der Micheli'schen Täfelchen und der Pyxis Walter Sneyd's ist ein derart bestimmter, seine Eigenart gegenüber dem byzantinischen einerseits, dem ravennatischen andererseits eine so verschiedene, dass es trotz der augenscheinlichsten Beziehungen nicht angeht, beide mit den Elfenbeinen byzantinischen oder ravennatischen Ursprunges zusammen zu ordnen.

Es bleibt, da an Mailand, dessen Elfenbeinplastik am Ausgange

[1] Garr. t. 457, 1; s. u. § 7.
[2] Garr. t. 457, 2; s. u. § 7.
[3] Garr. t. 458, 1; s. u. § 4.

der christlichen Antike auch ihren besonderen Charakter wie ihren besonderen Inhalt und eine besondere Art in der Verkörperung desselben hat, nur Rom übrig. Wie aber sind hier solche „Byzantinismen“ möglich?

Zur Erklärung desselben sei hier nur wiederholt, was wir oben[1] bei anderer Gelegenheit bereits betonten, dass nämlich die künstlerische Produktion Roms etwa von der Mitte des fünften bis zur Mitte des siebenten Jahrhunderts ausserordentlich darniederlag. Mit diesem Zeitpunkte aber — das bezeugt die Geschichte der Mosaikmalerei[2] — beginnt in Rom wieder ein gewisser Aufschwung in allen Zweigen der Kunst. Ravenna trat zurück, Rom nahm im Abendlande mit und neben der Lombardei Teil an dem Erbe Ravennas. Dass auch die eingeschlafene römische Elfenbeinskulptur neu erwachte, ist an sich schon wahrscheinlich. Rom aber trat nach dem Rückgange Ravennas nicht allein die Führerrolle für Mittel- und Süditalien wieder an, es trat zugleich und unumgänglich auch ein in den vollen Byzantinismus. Dabei ist wohl möglich — äusserer Anlass war genug vorhanden —, dass ravennatische Künstler, speziell ravennatische Elfenfeinschnitzer ihre Heimat verliessen und zum Teile wenigstens nach Rom übersiedelten.

Aus dieser ersten Zeit des neuerwachten römischen Kunstlebens, also der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, müssen die vier Pariser Täfelchen stammen[3]. Sie gehören in eine Schule, deren Figuren in ihrem Kern unverkennbar die alten römischen sind, die sich aber den von Ravenna hereinflutenden, höchst wahrscheinlich von ravennatischen Künstlern selbst hereingebrachten Typen und den über Ravenna geleiteten byzantinischen Formen rückhaltlos öffnete und ihre römischen, durch ihre Gedrungenheit sich abhebenden Gestalten byzantinisch zustutzte, was in jener Zeit, wo der byzantinische Geist schon längst in Rom herrschte, nichts allzu Besonderes an sich hat; in eine Schule, für deren bald eingetretenen

[1] S. o. S. 36.

[2] Vgl. Gerspach, La mosaïque, Paris s. a. Vgl. auch Richter a. a. O. S. 6f.: „Im siebenten Jahrhundert wird der elende Ausgang der musivischen Kunst in Ravenna durch eine Regsamkeit ohne Gleichen in Rom abgelöst. [Im siebenten Jahrhundert entstanden in Rom Mosaiken in S. Teodoro in S. Agnese fuori le mura, im Oratorio di S. Venanzio (S. Giovanni in Fonte), in S. Stefano rotondo und in S. Pietro in vincoli.] Hiergegen erscheinen die gleichzeitigen Ausläufer der ravennatischen Kunstpflege wie verkommene und verwilderte Provinzialismen.“

[3] Westwood bezeichnet sie als italienische Arbeit des siebenten Jahrhunderts.

Niedergang unsere Pyxis das allein erhaltene Zeugnis liefert. Letztere ist nach alledem, was sich feststellen lässt, in der ersten Hälfte oder gegen die Mitte des achten Jahrhunderts aus der Werkstätte hervorgegangen.

Ungefähr derselben oder einer etwas früheren Zeit gehören auch die letzten Ausläufer einer anderen Elfenbeinschnitzschule an, die mit ihrer Arbeit jedoch um rund ein Jahrhundert später als die römisch-christliche Elfenbeinplastik grösseren Stiles einsetzt, deren Entwickelung im Unterschiede von der römischen durchaus einheitlich verläuft, deren Sitz — und dies ist das Wesentlichste — überdies nicht mehr in Rom, sondern in Mailand sich befindet.

§ 3. Mailand.

In erster Linie wird es unsere Aufgabe sein, die für Mailand in Anspruch zu nehmenden Denkmäler auf Grund ihrer gemeinsamen Merkmale zu einer einheitlichen Gruppe zu sammeln; denn nur so wird es gelingen, die bis jetzt immer noch fehlende unverrückbare Gewissheit und unumstössliche Sicherheit zu gewinnen für die örtliche Zuweisung. Wir beginnen die Untersuchung mit der Besprechung des Hauptwerkes der Schule, den Buchdeckeln von Mailand, an die sich nach vorwärts und rückwärts, in näherer oder entfernterer, aber immer deutlichst erkennbarer verwandtschaftlicher Beziehung zu ihnen stehend, die übrigen erhaltenen Elfenbeinschnitzereien aus der gleichen Heimat der Reihe nach werden anschliessen können.

Die beiden genannten Deckel[1], im Schatze des Mailänder Domes

[1] Abbildungen a) beider Deckel: Garr. t. 454. 455. Bugati, Memorie storico-critiche intorno le reliquie ed il culto di S. Celso martire con un Appendice nella quale si spiega un dittico d'avorio della chiesa metropolitana di Milano, Milano 1782, Appendice tav. I. II, dazu S. 245 ff. Abguss der Coll. Arundel Society Class IV a (im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität). — b) des ersten Deckels, α) ganz: Wyatt and Oldfield a. a. O. Taf. I. Labarte a. a. O. Album I, Pl. VI. Jameson and Eastlake a. a. O. I, Taf. zu S. 22. β) einzelne Felder: Mittelstück in den Annales archéologiques XXVI (1869), Pl. zu S. 1 Nr. 9 (Grimoüard de Saint-Laurent). Geburtsscene bei Schmid a. a. O. S. 35 Katalog Nr. 51. Verkündigung bei Martigny a. a. O. S. 50. Dieselbe Scene bei Kraus, R.-E. II, S. 936 Fig. 518. Taufe bei Josef Strzygowski Ikonographie der Taufe Christi, München 1885, Taf. II 2. Der Kindermord bei Smith and Cheetham a. a. O. I, S. 841. Dieselbe Scene bei Kraus, R.-E. II, S. 36 Fig. 24. Dieselbe Scene bei Martigny a. a. O. S. 353. Dieselbe Scene bei Detzel a. a. O. I, S. 233, Fig. 102. Christus vor Pilatus bei de Waal a. a. O. S. 11. Fig. 10. Dieselbe Scene bei Martigny a. a. O. S. 278. Dieselbe Scene bei Kraus, R.-E. II, S. 642 Fig. 403. — c) des zweiten Deckels: Photographie

aufbewahrt, sind bezüglich der Einteilung ihrer Reliefflächе so gegliedert, dass sich an ein grösseres Mittelfeld ein querliegendes Kopf- und Fussstück anlegen; auf deren Enden sind die vier in Eichenkränze gefassten Evangelistensymbole bzw. die ihnen entsprechenden, aber unter einander vollkommen gleichen Büsten verteilt, und zwar so, dass auf dem ersten Deckel der erste und dritte, auf dem zweiten der zweite und vierte Evangelist erscheinen. Rechts und links lehnen sich an das Mittelbild zwei in drei Felder zerlegte vertikale Seitenstücke. Das Mittelfeld des Vorderdeckels zeigt innerhalb des im Hintergrunde durch zwei korinthisierende Säulen mit aufliegendem Architrav angedeuteten offenen Heiligtumes das von einer reichen, hauptsächlich aus Früchten gebildeten corona triumphalis umschlossene, in Zellenemail ausgeführte nimbierte Lamm. Das Leben des durch das Lamm versinnbildlichten Christus wird nun in seinen einzelnen Stationen von der Verkündigung bis zur Auferstehung in den um das Mittelbild gruppierten Darstellungen dem Beschauer erzählt und zwar in chronologischer Ordnung. Die historische Folge der einzelnen Ereignisse ist in der Aufeinanderfolge der Felder nur aus rein künstlerischen Motiven nicht ganz inne gehalten; die Geburt Jesu und der Kindermord liessen sich als breitere Kompositionen leichter zur Füllung des Kopf- und Fussstückes verwerten. In den sechs Seitenfeldern aber ist links von oben nach unten und rechts von unten nach oben folgende klar fortlaufende Reihe beachtet: 1. Verkündigung Mariae, 2. die Reise der drei Weisen nach Bethlehem, 3. die Taufe Jesu, 4. der Einzug Jesu in Jerusalem, 5. das Verhör vor Pilatus[1], 6. die Auferstehung Jesu (Maria am Grabe)[2].

Philpot's und Jackson's Nr. 2736. Mittelstück in den Annales archéologiques XXVI (1869), Pl. zu S. 1 Nr. 8 (Grimoüard de Saint-Laurent). — Vgl. Westwood S. 38—41 Nr. 95. 96 und S. 367.

[1] In dieser Scene hat man bald den zwölfjährigen Jesus im Tempel gesehen (so Bugati a. a. O. S. 277 f.; Krieg in Kraus, R.-E. II, S. 646; de Waal a. a. O.), bald — und dies ist das Gewöhnliche — die Darstellung einer in den apokryphen Kindheitsevangelien sehr beliebten und oft wiederholten Episode aus dem Knabenleben Jesu (so Garr. VI. S. 80; früher auch de Waal, Römische Quartalschrift I (1887) S. 190). Der kleine Jesus brachte nämlich alle seine Lehrer durch seine grosse Weisheit in Verzweiflung, wurde dabei aber auch von denselben, da er ihnen im stolzen Selbstgefühle seiner geistigen Ueberlegenheit keine oder eine unziemliche Antwort gab, zuweilen gestraft, wofür freilich bald seine Rache folgte. Man erklärte auf Grund dieser Geschichte den auf dem Throne sitzenden Knaben für Jesus, den mit ihm sprechenden Mann vor ihm für den Lehrer, hinter dem noch zwei andere Knaben mit Büchern sich be-

[2] In dieser Scene sah man in der Regel Mariae Tempelgang dargestellt.

Der zweite Deckel, in dessen Mittelfeld vor dem durch den aufgebundenen Vorhang verschliessbaren, wiederum durch zwei Säulen mit aufliegendem Gebälk bezeichneten Allerheiligsten auf einer die vier Paradiesesströme entsendenden Anhöhe ein aus grossen Edelsteinen gebildetes Kreuz sich erhebt, bringt in den das Hauptbild umrahmenden Darstellungen ausser einigen den Lebensgang Jesu ergänzenden Ereignissen vor allem evangelische Wunderscenen. Der Reihe nach finden wir demnach 1. die Huldigung der Magier, 2. die Heilung der Lahmen im Tempel, 3. die Heilung des Gichtbrüchigen, 4. die Auferweckung des Lazarus, 5. das Wunder in Kana, 6. das Scherflein der Wittwe[1], 7. das Passamahl[2], 8. Huldigung an den triumphierenden Christus.

fänden. Nun hat schon Garrucci richtig erkannt, dass der Typus der vor dem Throne stehenden Person derjenige Christi sei, dass also nicht etwa die auf dem Throne sitzende kleine Gestalt Jesus sein könne. Doch erklärte er die Gegenstände an der Seite des Thrones als Stöcke, „strumenti destinati a castigare i ragazzi scolari". Es sind aber nichts anderes als die Insignien des auf der Sella sitzenden Pilatus, der nur deswegen etwas klein geraten ist — abgesehen davon, dass Christus als die Hauptfigur um so bedeutsamer hervortritt —, weil nach oben kein Raum mehr ist. Die beiden knabenhaften Gestalten, von denen jede ein Buch hat, sind die über die Verhandlung Protokoll führenden Sekretäre, notarii, „mit den sehr deutlich dargestellten codices, d. h. Büchern, welche aus vielen Wachstafeln gebildet sind und zum Konzipieren dienten" (Meyer a. a. O. S. 40), und das am Boden vor der Sella liegende offene Buch — Garrucci's Zeichner hat es fälschlich als Rollenbündel aufgefasst — ist ein Protokollbuch des Richters. Sachlich haben wir also in dieser Scene des mittleren Feldes auf der rechten Seite des Vorderdeckels dieselbe Darstellung wie in dem Gemälde der römischen Katakombe des hl. Hermes ad clivum cucumeris (Garr. t. 82, 2 = t. 83, 1), wie auf dem Sarkophage des T. L. Gorgonius (Garr. t. 326, 2; vgl. Meyer a. a. O. S. 40 Anm. 1) und namentlich wie auf dem Probianus-Diptychon der K. Bibliothek in Berlin (s. o. S. 23ff.): da leitet der vicarius urbis Romae Probianus von seiner Kathedra aus, zu der wie bei der Kathedra des Pilatus zwei Stufen hinaufführen, den Gang der Verhandlung; rechts und links steht je ein Schreiber, zusammen also auch zwei, wie auf unserem Deckel, welche in ebenfalls aufgeschlagenen Büchern die Verhandlung zu Protokoll nehmen. So sehen wir also den Pilatus auf der Mailänder Tafel in derselben Amtshandlung und Situation wie hier den Probianus auf seinem Diptychon.

[1] Nach Mc 12 41ff. Luk. 21 1—4ff. Die gleiche Scene findet sich in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna, Garr. t. 248, 5. Westwood S. 41 bemerkt in Klammern: „It has also been suggested that the female may be the mother of the Zebedee's children and her two sons (St. Matth. XX v. 21), or the Woman taken in Adultery brought before Christ." Beides ist unmöglich; denn was soll im einen wie im anderen Falle der Kasten? Gerade

[2] Nur dieses Mahl kann, dem Verlauf der Dinge wie der Darstellung entsprechend, gemeint sein.

Bezüglich der Entstehungszeit dieser beiden Tafeln, über deren ursprüngliche Zusammengehörigkeit und Gemeinsamkeit des Schnitzers niemals der leiseste Zweifel sich erhoben hat und erheben kann, schwankt das Urteil zwischen dem fünften und sechsten Jahrhundert. Bugati[1] setzte sie in das fünfte bis sechste, de Rossi[2] in das fünfte, Kraus in seinem bereits genannten Buche über „Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen“ (S. 128) vom Jahre 1872 in das vierte, dagegen im ersten Bande seiner Real-Encyklopädie (S. 128) vom Jahre 1880 in das sechste Jahrhundert. Auch Wyatt und Oldfield[3], ebenso Labarte[4] und Westwood wiesen sie dem sechsten Jahrhundert zu, Grimoüard de Saint-Laurent[5] dem Ausgange, Kondakow[6] der ersten Hälfte desselben, während Dobbert[7] sie für eine Arbeit des fünften Jahrhunderts erklärte. Am eingehendsten hat sich Schmid geäussert; er sucht den Nachweis zu führen, dass die beiden Deckel im Beginne des sechsten Jahrhunderts geschnitzt sind, scheint aber die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts nicht auszuschliessen[8]. Seine Beweisführung stützt sich auf eine Vergleichung des Typus der Geburt Christi, wie er in dem horizontalen Kopfstücke der ersten Tafel vorliegt, mit der gleichen Darstellung auf den Sarkophagen und erkennt dort denjenigen Typus dieser Scene, „den die ital. (Mailänder?) Kunst etwa am Beginn des VI. Jahrhunderts in Weiterbildung der Sarkophag-Typen aufstellte, und als dessen wesentlichsten Fortschritt ich [Schmid] die Einführung Josephs als offiziellen Beisitzers des feierlichen Geburtsaktes betrachte. Den frühesten Termin liefert dabei die Benutzung der in Italien wohl nicht vor dem VI. Jahrhundert allgemein verbreiteten Apokryphen, ein Herabrücken aber in noch spätere Zeit verwehrt die unleugbar recht geschickte künstlerische Behandlung des

---

dieser auf besondere Füsse gestellte Kasten verbietet auch die Annahme der von Westwood ebenda bereits als schwerlich richtig bezeichneten Deutung: „It can hardly be intended for the Woman of Samaria“; denn ein Brunnen sieht völlig anders aus, vgl. z. B. Garr. t. 443. 452, 2 u. s. w.

[1] Vgl. a. a. O. S. 280 ff.

[2] Bullettino 1865 S. 26.

[3] Vgl. a. a. O. S. 7. 37.

[4] Vgl. a. a. O. Text Bd. I S. 43 ff. Album I Erläuterung zu Pl. VI.

[5] Revue de l'art chrétien XV (1872) S. 408.

[6] N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler der byzantinischen Emails (Sammlung A. W. Swenigorodskoï, Byzantinische Zellen-Emails), Frankfurt a. M. 1892, S. 84.

[7] Repertorium VIII 1885 S. 173.

[8] Vgl. a. a. O. S. 109—111, vgl. ebenda S. 35 zu Nr. 51 im Katalog: „aus dem V. oder VI. Jahrhundert.“ — Clemen a. a. O. S. 118 bezeichnet unsere beiden Deckel als Schnitzereien des achten (! !) Jahrhunderts.

Elfenbeins, der frische Zusammenhang mit Antike und Sarkophag-Skulptur, endlich die Beobachtung, dass in der Folgezeit in Italien andere Einflüsse herrschend werden." Mit Recht legt Schmid in dieser Zusammenfassung seiner vorangehenden Erörterung keinerlei Gewicht auf den Fortschritt gegenüber der Sarkophag-Skulptur, der in der Verwendung geflügelter Engel liegt. Denn die Beflügelung der Engel spricht nur gegen das vierte, nie aber gegen das fünfte Jahrhundert. Als Gründe bleiben demnach die Einführung Josephs in die Geburtsscene, und diese „dürfte auf Apokryphen zurückgehen" [1], die Apokryphen selbst aber — und das ist das unmittelbar damit zusammenhängende zweite Moment — sind nach Schmid's Meinung in Italien vor dem sechsten Jahrhundert nicht verbreitet.

Dem gegenüber ist nun zunächst geltend zu machen, dass die Vorstellung, Josephs Aufnahme in die Darstellung der Geburt sei durch die apokryphe Litteratur veranlasst, im allerhöchsten Masse problematisch ist: sie könnte mindestens eben so gut auf Grund des kanonischen (Lukas-) Berichtes erfolgt sein. Aber auch zugegeben, die Apokryphen wären hier mit im Spiele: wo ist der Beweis, dass dieselben in Italien erst seit dem sechsten Jahrhundert allgemeiner verbreitet waren? Ich erinnere daran, dass der Syracusaner Sarkophagdeckel [2] aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts die Verkündigung Mariae am Brunnen vor sich gehen lässt, dass das bekannte römische Sarkophagfragment aus dem Jahre 343 [3] an die Seite des neugeborenen Knäbleins den — durchaus apokryphen — Ochs und Esel stellt, dass der neutestamentliche Cyklus auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom aus dem vierten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts, man kann sagen, von Anfang bis zu Ende apokryph ist! Wir haben also gewiss keine Berechtigung zu der Behauptung, die Apokryphen seien in Italien mit Beginn des sechsten Jahrhunderts erst recht bekannt geworden und der innerhalb der Geburtsscene möglichenfalls apokryphe Joseph verbiete eine Datierung unserer Buchdeckel in das fünfte Jahrhundert. Gerade die Zeugnisse, welche die monumentalen Denkmäler an die Hand geben, sprechen laut für die Thatsache, dass im fünften Jahrhunderte die Apokryphen in den allerweitesten Kreisen des gesamten altchristlichen Volkes bekannt gewesen sind, dass sie bereits vollkommen in Fleisch und Blut übergegangen waren.

Von dieser Seite her kann also kein Hindernis gegeben sein, mit den beiden Mailänder Buchdeckeln über die Grenze des fünften

[1] Schmid a. a. O. S. 110 Anm. 2.

[2] Garr. t. 365, 1 a.

[3] Garr. t. 398, 8.

Jahrhunderts herabzugehen. Was auf diese Weise möglich wird, das wird auf einem anderen Wege notwendig.

Es ist allgemein anerkannt — und auch Schmid hat das betont —, dass die Mailänder Deckel zum Schönsten gehören, was wir aus altchristlicher Zeit an Elfenbeinschnitzereien haben. „Die unleugbar recht geschickte künstlerische Behandlung des Elfenbeins, der frische Zusammenhang mit Antike und Sarkophag-Skulptur, endlich die Beobachtung, dass in der Folgezeit in Italien andere Einflüsse herrschend werden", das sind in der That Momente, welche uns nötigen am fünften Jahrhunderte festzuhalten, dies um so mehr, als dafür auch gewichtige sachliche Gründe bedeutsam in die Wagschale fallen. Es braucht zunächst kaum mehr konstatiert zu werden, dass die auf den beiden Mailänder Buchdeckeln verwendeten Typen in keiner Beziehung ein Merkmal aufweisen, das über das fünfte Jahrhundert herabführt, im Gegenteil, überall finden wir den engsten Anschluss an die Kompositionen aus der besten Zeit der Sarkophagplastik[1]. Andererseits ist wohl zu beachten, dass die Engel zwar beflügelt, aber sonst in keiner Weise besonders ausgezeichnet sind, sei es mit der Taenie, sei es insbesondere mit dem Stabe, was doch im sechsten Jahrhundert die Regel ist. Endlich aber spricht der Christustypus, der auf unseren Tafeln fast stets ohne Nimbus erscheint, nur — und zwar bloss auf dem zweiten Deckel — ganz selten mit ihm und zwar der einfachen Form desselben ausgestattet ist, an sich schon beredt genug für die Entstehung nicht nach dem fünften Jahrhunderte.

Alle diese Momente, namentlich aber das letzte, erhalten erst ihre volle Bedeutung und Tragweite bei einem Vergleiche[2] der Mailänder Deckel mit einem anderen Werke der gleichen Schule, dem sog. Werdener Kästchen[3].

---

[1] Vgl. auch Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 49.

[2] Schmid a. a. O. hat den Fehler begangen, die Mailänder Deckel und das Werdener Kästchen ohne weiteres zusammenzufassen und seine Datierung auf beide Werke zu beziehen.

[3] Abbildungen: a) des Ganzen: Garr. t. 447, 1 (erste Langseite), t. 447, 2 (zweite Langseite), t. 447, 3 (Schmalseite). Abguss der drei Seiten im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. — b) der Schmalseite: Strzygowski, Taufe Christi Taf. II 3. — c) einzelner Scenen: Römische Quartalschrift I (1887) Taf. VII 1, vgl. ebenda S. 180 (Verkündigung). Schmid a. a. O. S. 35, Kat. Nr. 52 (Geburt). — Vgl. Westwood S. 41—43 Nr. 97—99. Maskell S. 67f. (kaum des Zitierens wert: er hält das Kästchen für eine byzantinische Arbeit des 11. Jahrhunderts! Aber abgesehen davon ist auch die Beschreibung und noch mehr die Deutung unglaublich mangelhaft!).

Das Werdener Kästchen, von dem die zwei Langseiten und nur die eine Schmalseite erhalten sind, stammt aus Werden in Westfalen. Es war früher im Besitze Solticoff's und befindet sich jetzt im South Kensington Museum zu London. In chronologisch fortschreitender Reihe schildern die Reliefs der beiden Langseiten die Kindheitsgeschichte Jesu, die Schmalseite bringt das erste Ereignis aus dem Mannesleben des Herrn, die Taufe, aber in weiterem Zusammenhange nach Matth 3 5—17 und zwar 1. V. 5—7, 2. V. 8—12, 3. V. 13—17 [1].

Nur wer den klaren zeitlichen Fortgang der Darstellungen erkennt und beachtet, hat Aussicht, sie einzeln in ihrer wahren Bedeutung zu verstehen. Wir finden demnach auf den beiden Langseiten 1. die Verkündigung Mariae am Brunnen, 2. Joseph's Traum, 3. den Besuch der Maria bei Elisabeth, 4. die Verkündigung der Geburt des Johannes an Zacharias, 5. die Magier unterwegs, 6. die Geburt Jesu, 7. die Huldigung der Magier. Der Schnitzer hat sowohl der zweiten wie der vierten Scene die Maria beigesellt als diejenige, um die bzw. um deren Sohn es sich im letzten Grunde allein handelt. Ist es doch auch ihre Gestalt, welche als verbindendes Glied in der Mitte der ganzen ersten Tafel steht: unverkennbar genug in der Absicht, sie als ideellen — und realen Mittelpunkt der geschichtlichen Vorgänge zu charakterisieren und hervorzuheben [2]. Wenn der Schnitzer die Verkündigung an Zacharias an das Ende der Vorder-

[1] Es heisst hier von Johannes dem Täufer: „Hierauf zog zu ihm hinaus Jerusalem und ganz Judäa und die ganze Umgegend des Jordan, und liessen sich im Jordanfluss von ihm taufen, indem sie ihre Sünden bekannten. Da er aber viele von den Pharisäern und Sadducäern zur Taufe kommen sah, sprach er zu ihnen: Ihr Otternbrut, wer hat euch darauf gebracht, ihr könntet dem kommenden Zorngericht entgehen? So bringet denn würdige Frucht der Busse .... Schon ist aber die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; so wird denn jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, abgehauen und ins Feuer geworfen. [In dem Relief ist der Baum „durch eine sich an seiner Wurzel windende Schlange als ein solcher, welcher nicht gute Frucht bringt, bezeichnet". Strzygowski, Taufe Christi S. 13.] . . . Hierauf erscheint Jesus von Galiläa am Jordan bei Johannes, sich von ihm taufen zu lassen etc."

[2] Dass es wirklich Maria ist und nicht etwa eine blosse Staffagefigur oder „die Wärterin der Maria", die wir in dieser verschleierten Frau zu erkennen haben, ergibt sich aber nicht allein aus der hochbedeutsamen Stellung, die sie inne hat, sondern auch aus der Identität mit der Maria bei der Geburt und der Anbetung des Kindes durch die Magier. In den übrigen Scenen erscheint sie naturgemäss als Jungfrau, dort, wo sie den Mittelpunkt des Ganzen einnimmt, ebenso naturgemäss als würdige Matrone. Ihre Stellung in die Mitte der ersten Seite hat zugleich auch die Symmetrie in der Zahl der auf der ersten Langseite geschilderten Vorgänge zur Folge: links wie rechts von Maria, der Mittelfigur,

seite rückte und sie nicht etwa neben die Verkündigung am Brunnen oder zwischen den Traum Joseph's und die Begegnung Maria's mit Elisabeth verlegte, so geschah das einerseits aus einem rein ästhetischen — und dieses wird den Ausschlag gegeben haben —, andererseits aus einem typologischen Motive; denn erstens gewann die Tafel in dem Tempel einen guten Abschluss, und zweitens standen auf diese Weise die beiden Verkündigungen, die an Maria und die an Zacharias, symmetrisch am Anfange und am Ende der Tafel sich gegenüber und nahmen die beiden anderen Scenen in die Mitte[1].

Die gegebene Uebersicht über den Inhalt des Werdener Kästchens wird nun auch an sich schon gezeigt haben, in wie hohem Masse sein Typenbesitz mit dem der Mailänder Buchdeckel gemeinsam ist. Diese Gemeinsamkeit des Inhaltes erweitert sich aber zu einer Gemeinsamkeit der äusseren Darstellung, der bildlichen Behandlung desselben in den einzelnen Kompositionen. Nimmt man hinzu, dass die Mailänder Buchdeckel und das Werdener Kästchen für den ersten Blick sich auch in der Technik nicht ferne stehen, so lässt sich begreifen, wie Westwood[2] sich veranlasst sehen konnte, in beiden Werken ein und dieselbe Künstlerhand zu erkennen[3]. Freilich schwankt auch er etwas und hält eine Entstehung des Werdener Kastens im siebenten Jahrhunderte noch für möglich[4].

Thatsächlich liegt die Sache so, dass die Annahme des nämlichen Schnitzers ausgeschlossen werden muss. Die Reliefs des Werdener Kastens stehen sowohl in der Geschlossenheit der Komposition als in der Behandlung von Einzelheiten[5] den Mailänder Tafeln an künstlerischem Werte entschieden nach. Ist dadurch die Annahme verschiedener Schnitzer notwendig gemacht, wobei entweder beide Meister nach derselben Vorlage gearbeitet haben oder das Werdener Kästchen die schwächere Nachbildung der genannten Buchdeckel ist, wie auch Schmid[6] vermutet; ist damit zugleich das jüngere

---

die durch ihre Haltung die beiden Hälften mit einander verbindet, sind je zwei Scenen.

[1] Damit dürfte auch diese Scene am Ende der ersten Langseite des Werdener Kästchens in ihrer wahren Bedeutung erwiesen sein. Neuerdings hat de Waal, Römische Quartalschrift I, S. 186 in unserer Scene wieder die praesentatio Mariae in templum sehen wollen. Daraus aber, dass auch die betreffende Gruppe des Mailänder Evangeliendeckels als Grabesscene dargethan ist, folgt zugleich, dass die altchristliche bildende Kunst den Tempelgang der Maria nicht kennt.

[2] Westwood, S. 42.

[3] Strzygowski, Taufe Christi, S. 13, stimmt dem bei.

[4] S. 38. 41.

[5] Vgl. z. B. das Dach über der Krippe.

[6] Vgl. Schmid a. a. O. S. 109. Von wörtlichem Kopieren im modernen Sinne

Alter des Werdener Kästchens im höchsten Grade wahrscheinlich, so wird die spätere Entstehungszeit evident bei der Beachtung und Würdigung eines ganz charakteristischen Details. Es ist bereits konstatiert worden, dass Christus auf den beiden Mailänder Deckeln in der Regel ohne Nimbus erscheint; im ganzen ist Christus hier zwölfmal dargestellt, dabei nur viermal[1] mit dem einfachen Glorienschein und zwar auf der zweiten Tafel. So hat Christus in der Taufscene der Mailänder Deckel in der That keinen Nimbus, auf dem Werdener Kästchen dagegen — den Kreuznimbus. Dieser Unterschied ist gewiss höchst bezeichnend: er fordert für das Werdener Kästchen, wie das auch DE ROSSI[2] schon gethan hat, unabweisbar eine Datierung frühestens in den Anfang des sechsten Jahrhunderts. Andererseits ist es, wenn man dem von den anderen, bereits geltend gemachten Merkmalen unterstützten höchst bedeutsamen Unterschiede gerecht werden will, schlechterdings unmöglich, mit den Mailänder Tafeln die Grenze des fünften Jahrhunderts zu überschreiten. Gibt man nun SCHMID zu, dass vor allem die Einführung Joseph's in die Darstellung der Geburt über die Sarkophagbildnerei hinaus auf die Kunst des sechsten Jahrhunderts weist, so folgt, dass unsere Mailänder Buchdeckel in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, also in der Zeit zwischen der Eroberung der Stadt[3] durch die Hunnen (452) und ihrer Uebergabe an die Ostgoten (490) gearbeitet sind, während das denselben in vieler Beziehung immerhin so nahe stehende Werdener Kästchen etwa im ersten Viertel des sechsten Jahrhunderts aus der gleichen Schule hervorgegangen ist[4].

Dem Atelier der Mailänder Deckel und des Werdener Kästchens ist sodann ein bisher völlig unbeachtet gebliebenes Fragment zuzueignen, welches sich im Besitze des Herrn MALLET in Amiens befindet und durch die im Jahre 1874 zu Lille veranstaltete Aus-

ist natürlich hier ebensowenig die Rede wie in der altchristlichen, ja antiken Kunst überhaupt.

[1] a) bei der Huldigung der Magier (GARRUCCI's Zeichner hat den Nimbus hier übersehen); b) bei der Heilung der Lahmen; c) in der Scene des Groschens der Wittwe; d) in der Triumphscene. [2] Bullettino 1865 S. 26. 31.

[3] Vorgreifend darf ich hier wohl Mailand selbst als die Heimat unserer dort im Dome aufbewahrten Deckel voraussetzen.

[4] Ausgeschlossen ist damit auch die Datierung des Werdener Kästchens vor die Mailänder Buchdeckel, welche FICKER a. a. O. S. 147 behauptet. Diese Vorstellung von dem zeitlichen Verhältnisse war nur möglich durch die Heranziehung des ebenfalls in Mailand befindlichen Diptychons (Garr. t. 450) zu derselben Gruppe; letzteres aber ist eine Arbeit der Karolinger-Zeit (s. u. § 6).

stellung kirchlicher Kunstgegenstände bekannt geworden ist[1]. Der Abbé van Drival, der es zuerst publiziert und kurz besprochen hat, bezeichnet es als „un feuillet de diptyque". Dass das Täfelchen mit seinen drei übereinanderliegenden nahezu quadratischen, von einem Eierstab und Perlschnurfriese umfassten Feldern ursprünglich nicht allein existierte, sondern als Teil eines grösseren Ganzen, geht zweifellos daraus hervor, dass am linken Rande Durchbohrungen oder doch Spuren wahrnehmbar sind, welche bestimmt auf die Verbindung mit einer zweiten oder vielmehr auf die Befestigung unseres Elfenbeins an einer grösseren Tafel hinweisen. Denn nicht die Hälfte eines Diptychons scheint unser Fragment gewesen zu sein, sondern vielmehr das rechte Seitenstück einer grossen Platte, welches ganz so wie die Seitenstücke der Mailänder Buchdeckel in drei Felder zerlegt ist. Ist diese Vermutung richtig — und sie scheint mir die allein mögliche —, so haben wir damit schon zwischen dem Täfelchen in Amiens und den Mailänder Buchdeckeln eine Uebereinstimmung konstatiert, die zwar ganz äusserlicher Art ist, die aber doch sofort eine grosse Bedeutung gewinnt, wenn man beachtet, dass ausser den Mailänder Buchdeckeln die sämtlichen übrigen uns erhaltenen, von Meyer[2] als fünfteilige bezeichneten, grossen Elfenbeintafeln in ihren Seitenstücken höchstens zwei, niemals aber drei Felder über einander zeigen.

Dazu kommt nun die viel wesentlichere und gewichtigere innere Beziehung, die intime Verwandtschaft in der Behandlung der dargestellten Gegenstände im ganzen wie im einzelnen. Die drei Scenen, welche das Täfelchen in Amiens vor Augen führt: der bethlehemitische Kindermord, die Taufe Christi, die Verwandlung des Wassers in Wein bei der Hochzeit zu Kana, sind uns, hier nur zum Teil an anderen Stellen, auch auf den Mailänder Buchdeckeln begegnet. Beginnen wir mit der letzten Scene, so zeigt zwar die gleiche Darstellung auf dem Unterstücke der zweiten Mailänder Platte eine nicht geringe Modifikation und Erweiterung der Komposition. Dies erklärt sich aber einmal aus der Verschiedenheit des Künstlers, sodann aus der Verschiedenheit des zur Verfügung stehenden Raumes. Bei aller Abweichung bleibt auch hier schon bestehen, dass der Typus Christi trotz des Nimbus, den er auf dem Amienstäfelchen trägt, beidemale

[1] Taf. IV, 1. Zuerst publiziert von dem Abbé E. van Drival, Revue de l'art chrétien XIX, 2e Série 2 (1875) Pl. XIX, vgl. ebenda S. 352. Neu abgebildet in dem Album der Société des antiquaires de la Normandie, fasc. 7 (mir nicht zugänglich). Vgl. auch Rohault de Fleury, La messe VI S. 119.

[2] Vgl. a. a. O. S. 49.

der gleiche ist, und dass zweitens beidemale ein Diener die leeren Krüge mit Wasser füllt. Die Vergleichung der beiden anderen Scenen mit denjenigen der Mailänder Buchdeckel beseitigt jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit beider Monumente. Die Taufe des Fragmentes in Amiens erscheint nur im Gegensinne zu derjenigen des Mailänder Deckels, sonst aber besteht in beiden Darstellungen die weitgehendste, in charakteristischen Einzelheiten — bezüglich der Figur des Täufers und seiner Charakterisierung, der Stellung und Bildung Christi, der Anordnung des Felsens und des von oben herab fliessenden Wassers, der Anordnung und des Fluges der Taube über dem Haupte des Täuflings — überraschendste und unverkennbarste Anlehnung an gemeinsame Schulvorlagen. Dieselbe Schlussfolgerung fordert in vielleicht noch stärkerem Masse die Betrachtung der obersten und letzten Darstellung, des bethlehemitischen Kindermordes, im Verhältnis zu der Schilderung desselben Ereignisses in dem Fussstücke des vorderen Mailänder Deckels. Wie in dem untersten, so finden wir auch hier in dem obersten Bilde eine Vereinfachung der Komposition: Herodes erscheint ohne Leibwächter, und die Zahl seiner Henker ist auf einen einzigen reduziert; ausserdem hat der Schnitzer auch diese Scene auf dem Täfelchen in Amiens gegenüber derjenigen des Mailänder Deckels umgestellt. Im übrigen aber ist die Komposition beidemale die gleiche: Herodes befiehlt die Zerschmetterung der Kinder; er sitzt beidemale auf einem vollkommen gleichgeformten Throne; vor ihm am Boden liegt bereits ein totes Kind, das Opfer seiner Grausamkeit und Furcht, dem Könige gegenüber schwingt ein Diener mit der Rechten ein zweites, am Beinchen gefasstes Kind empor, das im nächsten Augenblick demselben Schicksale verfällt wie jenes; hinter dem Henker flehen in beiden Darstellungen zwei Frauen mit aufgelöstem Haar und ausgebreiteten Armen um Schonung ihrer Kinder. Beachtet man endlich die Thatsache, dass das Täfelchen in Amiens und die Buchdeckel in Mailand auch stilistisch sich ausserordentlich nahe berühren, so wird der Beweis erbracht sein, dass es die nämliche Werkstätte ist, in welcher beide Denkmäler geschnitzt sind.

Dass das Fragment in Amiens wenigstens um etwas jünger ist als die Mailänder Buchdeckel, scheint angezeigt erstens durch die Ausstattung Christi mit dem einfachen Nimbus nicht bloss in der Hochzeit zu Kana, sondern auch in der Taufe, während er auf den Mailänder Buchdeckeln weder in der ersten noch in der zweiten Scene einen Nimbus trägt, zweitens durch den Umstand, dass aus

dem ganz jugendlichen Herodes des ersten Mailänder Deckels auf dem Täfelchen zu Amiens ein bärtiger Mann geworden ist. Dass es andererseits älter ist als das Werdener Kästchen, ergibt sich einmal aus der geringwertigeren Technik und der tiefer stehenden künstlerischen Behandlung des letzteren, sodann — und dieser Grund ist im vorliegenden Falle, zumal unter Berücksichtigung des eben erwähnten Momentes, völlig durchschlagend — daraus, dass Christus auf dem Werdener Kästchen bei der Taufe, wie bekannt, bereits den Kreuznimbus hat, während auf dem Täfelchen in Amiens noch der einfache Nimbus sein Haupt umrahmt. So steht dieses Monument in der Mitte zwischen den Mailänder Buchdeckeln und dem Werdener Kästchen, und wir werden mithin bezüglich seiner Entstehungszeit in den Ausgang des fünften Jahrhunderts gewiesen.

Derselben Schule entstammt ein weiteres, noch unscheinbareres Fragment, ein Elfenbeinplättchen im Museum zu Toulouse[1], höchst wahrscheinlich ebenfalls der Rest (wohl aus dem Unterstück) einer grösseren Tafel, wie auch hier die deutlichen Spuren von Durchbohrungen zum Zwecke der Befestigung bezeugen. Gemeinsam mit dem Täfelchen in Amiens hat dieses kleinere, in Toulouse aufbewahrte Täfelchen ausser dem Stilgepräge auch die sauber ausgeführten gleichen Ornamente, den Eierstab und die Perlenschnur. Stilistisch liesse es sich zwar auch recht wohl mit den besten Arbeiten Roms zusammenstellen, ikonographisch und sachlich aber nur mit den Buchdeckeln in Mailand und den verwandten Erzeugnissen. Das Toulouser Täfelchen ist mit zwei Darstellungen geschmückt: der Geburt Jesu und der Anbetung der Weisen. Vergleichen wir die Geburt Jesu mit derjenigen auf dem Mailänder Deckel und dem Werdener Kästchen, so finden wir zunächst überall wieder die gleiche Form der aus Quadern aufgemauerten Krippe. Ferner hat das Strohpolster der Krippe, auf welchem das Kind ruht, in der charakteristischen Behandlung desselben auf dem Mailänder Deckel oder dem Werdener Kästchen seine genaue Analogie. Ebenso ist das Kind selbst durchweg in der gleichen Weise gewickelt und gelagert. Stets sind die beiden Tiere zugegen und zwar nie auf der gleichen Seite der Krippe[2], sondern regelmässig sich gegenüberstehend oder wenigstens

[1] Abgebildet in dem Trésor des églises et objets d'art français appartenant aux musées exposés en 1889 au palais du Trocadéro. 120 Planches. Introduction par M. A. Darcel, 3 Bde., Paris, Bd. I Nr. 14.

[2] Vgl. Schmid a. a. O. Katal. Nr. 13—16: Sarkophage, deren Krippenform nicht unähnlich ist, die aber in der Stellung der Tiere in charakteristischer Weise abweichen.

den Kopf sich entgegenwendend, ausserdem ausnahmslos so gestellt, dass der Esel links, der Ochs rechts vom Beschauer sich befindet.

Dieselbe Uebereinstimmung liegt vor in der Darstellung der Magierscene. Dass das Schema der ganzen Komposition das nämliche ist, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Alles einzelne: Maria, das Kind auf ihrem Schosse, die Kathedra, die drei Könige mit ihren Geschenken, machen die Zusammengehörigkeit mit der entsprechenden Gruppe der zweiten Mailänder Tafel und des Werdener Kästchens evident. Beachtet man schliesslich noch, dass die reiche Verwendung des Quaderwerkes als Hintergrund[1] in beiden Scenen des Toulouser Täfelchens, sowohl bei der Geburt wie bei der Huldigung der Magier, auf den Mailänder Deckeln wiedererscheint, so wird wohl keinen Augenblick mehr daran zu zweifeln sein, dass das Elfenbeinplättchen im Museum zu Toulouse in demselben Atelier geschaffen ist wie die Mailänder Buchdeckel, wie das Täfelchen in Amiens, wie das Werdener Kästchen.

Eine weitere Vergleichung kann es nicht lange fraglich lassen, welches unter den drei Denkmälern das älteste ist. Schon der erste Blick lehrt, dass das Toulouser Täfelchen in formaler Hinsicht weit höher steht als die Mailänder Evangeliendeckel. Darf man schon deshalb auch auf ein höheres Alter des Täfelchens schliessen, so bestätigt sich diese Folgerung im vollsten Masse bei der Berücksichtigung der für die Datierung wichtigen ikonographischen Merkmale. Zunächst ist darauf aufmerksam zu machen, wie die Magier hier in voller Ruhe herantreten, dort mit flatternden Gewändern in unruhiger Bewegung, die auf dem Werdener Kästchen zu fliegender Hast sich steigert. Ferner fällt schwer in die Wagschale der Umstand, dass auf dem Täfelchen von Toulouse bei der Geburt nicht bloss der Schuppen, sondern auch Joseph noch fehlt. Die stilistische wie die ikonographische Beurteilung und Vergleichung nötigt demnach, das Toulouser Täfelchen zeitlich vor den Mailänder Buchdeckeln, also in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, anzusetzen. Dasselbe noch weiter zurückzudatieren ist deswegen nicht angängig, weil kein bestimmter Grund dafür spricht, aber auch weil wir kein Recht haben, die Blütezeit der Schule zu lange vor die Entstehungszeit der Mailänder Buchdeckel zu verlegen.

Dass nun aber in der That das Toulouser Täfelchen und nicht die Elfenbeindeckel in Mailand an die Spitze zu stellen sind, ergibt sich aus der aufs deutlichste zu verfolgenden Entwickelung eines

[1] Wohl zur Andeutung des Hauses.

Details. Wenn wir dieses in der bisherigen Erörterung über die Zeitbestimmung noch nicht besonders hervorgehoben haben, so geschah es deshalb, weil seine Bedeutung nur im Zusammenhange mit weiteren und zwar späteren Arbeiten der nämlichen Schule erst in das rechte Licht treten wird.

Es handelt sich hiebei um zwei Pyxiden, deren Schulzusammenhang unter einander und deren gegenseitiges Verhältnis in Bezug auf die Zeit ihrer Entstehung bereits von Schmid[1] erkannt und, wenn auch nicht mit allen Mitteln, so doch genügend begründet ist. Die eine derselben ist in der Benediktinerabtei zu Werden[2], die andere im Musée public zu Rouen[3]. Zu beiden gehört, wie sich sofort zeigen wird, noch eine dritte in den Ufficien von Florenz, ehemals in der Bibliothek des Jesuitenkollegiums von Luxemburg[4]. Beginnen wir mit dieser die Typenvergleichung, so beobachten wir auf den ersten Blick eine frappierende Uebereinstimmung in der Darstellung der Anbetung der Magier auf der Florentiner Pyxis mit derjenigen des Mailänder Buchdeckels im ganzen wie im einzelnen. Die Form der Kathedra stimmt zwar genauer zu derjenigen des Toulouser Täfelchens; im übrigen aber bietet der Mailänder Deckel die schlagendste Parallele, nur dass die Komposition im Gegensinne gegeben ist: Maria sitzt links, die Magier kommen von rechts. Dabei ist jedoch Maria stets in derselben Weise gekleidet; auf der Florentiner Pyxis neigt sie den Oberkörper vor, auf dem Mailänder Deckel ebenso, nur viel weniger stark und auffällig. Hier wie dort streckt das Kind nur

[1] Vgl. a. a. O. S. 115ff.

[2] Abbildungen: Garr. t. 438, 1. Ernst Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, 2 Abteilungen (5 Bde.), 1. Abt., Leipzig 1857—1868, 2. Abt. (Wandmalereien des christl. Mittelalters in den Rheinlanden) ebda. 1879, dazu 3 Bde. Text, Bonn 1857—1868. Abt. I, 2 Taf. 29, 6. Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Geburtsscene: Schmid a. a. O. S. 37 Kat. Nr. 55. Dasselbe: Leitschuh a. a. O. S. 147. — Vgl. Westwood S. 474.

[3] Abbildungen: Garr. t. 438, 2. Hirtenanbetung: Rohault de Fleury, La messe V Pl. 373. Dasselbe: Schmid a. a. O. S. 37 Kat. Nr. 54. Photographie einer Seite der Pyxis (Vorderkörper des Ochsen, die zwei nach rechts folgenden Hirten, der letzte und teilweise der mittlere Magier): Trésor des églises etc. Nr. 9. Dasselbe: Molinier a. a. O. S. 56. Magierhuldigung: Rohault de Fleury, La sainte Vierge, 2 Bde., Paris 1878, I Pl. XXXVI. — Vgl. Westwood S. 416 f.

[4] Abbildungen: Garr. t. 437, 5. Zum erstenmale beschrieben unter Beigabe einer höchst ungenauen Federzeichnung von dem Jesuitenpater Alexander Wiltheim, Luciliburgensia sive Luxemburgum Romanum, Luxemburgi 1862, Pl. 50 Nr. 187. Vgl. Westwood S. 377. Derselbe beschreibt jedoch nur die linke Hälfte (Magier); das ganze scheint auseinander gebrochen zu sein, wie an der Bruchlinie in Garrucci's erstmaliger genauerer Wiedergabe zu erkennen ist.

die rechte Hand vor nach den ihm dargebotenen Geschenken. Die andere Zeit kommt auf der Florentiner Pyxis dadurch zur Erscheinung, dass dem kleinen Jesus in die linke Hand ein Kreuz gegeben ist. Die Bewegungen der Magier sind wieder vollkommen identisch: der erste und letzte laufen vorwärts, der mittlere hält ein und sieht zurück nach seinem ihm folgenden Begleiter. Der Umstand, dass auf der Florentiner Pyxis die Laufbewegung der Magier eine lebendigere ist, dass der vorderste einen Bart und ein flatterndes Gewand trägt, ist nur ein Kennzeichen des jüngeren Alters der Pyxis und vermag den innigen Zusammenhang mit dem Mailänder Deckel nicht im geringsten zu erschüttern.

Die zweite Scene der Florentiner Pyxis zeigt die Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten durch den Engel. An Stelle des Engels, dessen Einführung deutlich oströmischen Einfluss verrät[1], finden die Hirten auf den beiden erstgenannten Pyxiden den aufgehenden Stern.

Ist schon durch die Gemeinsamkeit dieses Motives, welches ebenfalls wie speziell noch das auf der Werdener Pyxis der Maria als Lager gegebene, wenn auch nicht recht verstandene Polster auf byzantinische Einwirkung zurückgehen mag[2], die Verwandtschaft beider Pyxiden angezeigt, so wird dieselbe völlig offenbar und gesichert durch die gleiche Anordnung der Krippe. Dieselbe hat auf der Pyxis von Werden wie auf der Pyxis von Rouen „eine eckige Form, und das Kind liegt darauf wie in einer Art Korbwiege“[3]. In dieser „Verbindung der alten weströmischen Korbform mit der viereckigen Steinkrippe“ brauchen wir nun aber nicht mit Schmid auch wieder die Kenntnis der byzantinischen Krippenform zu vermuten: die gerade aufgemauerte viereckige Steinkrippe liegt vor auf dem Toulouser Täfelchen! Auf dem Mailänder Deckel und dem Werdener Kästchen hatte dann die Krippe „in römischer Weise die Form eines grossen Korbes erhalten, dessen Flechtwerk jedoch fälschlich als Mauerwerk behandelt ist. Der geflochtene Rand ist aus Missverständnis als Strohfülle dargestellt, und dann auf dem Werdener Kasten vollends entstellt“[4]. Die Pyxis in Werden und die Pyxis in Rouen zeigen die Schlussbildung in der Entwickelung: Verbindung der Steinkrippe (Toulouse) mit dem Korb (Mailänder Buchdeckel und Werdener Kästchen).

Nehmen wir jetzt noch hinzu, dass die drei Pyxiden unter einander auch stilistisch bei aller Verschiedenheit des künstlerischen

[1] Vgl. Schmid a. a. O. S. 116.
[2] Vgl. Schmid S. 116f.
[3] Vgl. Schmid a. a. O. S. 116.
[4] Schmid a. a. O. S. 110 Anm. 1.

Wertes in charakteristischer Weise zusammenstimmen, so dürfte wohl der Beweis erbracht sein, dass das Täfelchen in Toulouse, die Buchdeckel in Mailand, das Täfelchen in Amiens, das Werdener Kästchen, die Pyxiden in Florenz, Werden und Rouen derselben Schule angehören, dass sie an derselben Stätte ihre Heimat haben.

Bevor wir dieselbe aufsuchen, erübrigt noch, das Alter der Pyxiden zu bestimmen. Dass sie jünger sind als die Mailänder Tafeln und das Werdener Kästchen, lehrt schon die viel tiefer stehende Technik, das lehrt die formelle Behandlung der einzelnen Figuren, das lehrt sodann, um zu den durchschlagenden sachlichen Motiven überzugehen, für die Pyxis in Werden und die in Rouen die Krippenform[1], deren Verhältnis zu den früheren Arbeiten wir aufgewiesen, das lehrt für die Pyxis in Florenz das Kreuz in der Hand des Kindes und die Einführung des Engels in der Hirtenverkündigung, das lehrt für diese und die Pyxis in Rouen die Bärtigkeit des einen bezw. der drei Magier, das lehrt für die Werdener Pyxis die feierliche und würdige Tracht Josephs im bezeichnenden Unterschiede zu seiner Darstellung als einfacher Zimmermann in Arbeiterskleidung auf dem Mailänder Deckel und dem Werdener Kästchen. Demnach müssen wir mit der Entstehungszeit aller drei Pyxiden über das Werdener Kästchen herabgehen und kommen so mit der ältesten derselben in die Mitte oder in die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts.

Nun ist die Florentiner Pyxis, wie mir scheint, zweifellos diejenige, die formell am höchsten steht, deren Figuren — namentlich die Hirten — ein gewisses Mass von Freiheit und künstlerischem Verständnisse zeigen, deren Magierscene überdies, wie wir gesehen, sich aufs engste noch an den früheren Schultypus anschliesst. Am rohesten in der Ausführung ist die Pyxis von Rouen. Charakteristische Einzelheiten kommen hinzu, um die spätere Entstehung derselben evident zu machen: auf der Florentiner Pyxis ist es nur der erste Magier, dessen Gewandzipfel flattert, auf der Pyxis von Rouen ge-

[1] Wenn übrigens Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 45 (vgl. ebenda S. 47. 49) die grosse Tafel im South Kensington Museum zu London (Taf. V) mit den Mailänder Buchdeckeln und dem Werdener Kästchen in eine Schule zusammenstellt, weil die Londoner Tafel ebenfalls über der Krippe ein Schutzdach hat, so ergibt sich bei einem Blicke auf die beiden Pyxiden und auf das Täfelchen in Toulouse, dass das Schutzdach über der Krippe nicht zum Wesen des Schultypus gehört. Noch weniger Berechtigung hat es, auch die Lorscher Tafel im Vatikan (Garr. t. 457, 1; s. u. § 7) mit dem Kunstkreise der Mailänder Buchdeckel in Verbindung zu bringen auf Grund des Typus der Anbetung der Könige (S. 49)! Wohin beide Tafeln gehören, werden wir unten sehen.

schieht dies bei allen drei Königen; auf der Pyxis von Florenz ist nur der vorderste bärtig, auf der von Rouen alle drei. Es folgt, dass die Florentiner Pyxis etwa in der Mitte oder in der zweiten Hälfte des sechsten, die Werdener gegen Ende des sechsten oder am Anfange des siebenten[1], die Pyxis von Rouen endlich im siebenten Jahrhunderte[2] geschnitzt ist.

Wo hatte nun diese Schnitzschule ihren Sitz? Labarte[3], Schäfer[4], Dobbert[5] und andere hielten die Mailänder Buchdeckel für Arbeiten byzantinischen Ursprunges vor allem wegen der „Verwendung der byzantinischen Email-Technik, von welcher wir in jener Frühzeit im Abendlande noch keine Spur finden“[6]. Thatsächlich ist die Verwendung derselben auf dem ersten Mailänder Buchdeckel dermassen ohne jede Bedeutung für seine Herkunft, dass Wyatt[7], Westwood, vor allem aber auch Strzygowski[8] schon auf Grund des ausgesprochen lateinischen Stiles die Entstehung der Mailänder Tafeln im Westen rückhaltlos anerkannt haben[9]. Dasselbe gilt von den Pyxiden. Trotz der byzantinischen Einflüsse ist ihr Stil durchaus „noch der der weströmischen Schule“[10]. Aber auch sachlich halten sich die Künstler der Pyxiden „offenbar an die alten weströmischen

[1] Vgl. auch Schmid a. a. O. S. 117. 119, der ebenfalls dafür hält, dass die Pyxis in Werden „kaum später als Anfang des siebenten Jahrhunderts herabgeht. Der römisch-antike Charakter der Salomegestalt, die selbständige Benutzung der Apokryphen (in der Salomelegende), der weströmische Stil, alles dürfte diese Annahme unterstützen.“ Nach de Rossi, Bull. 1865, S. 29. Westwood und Kraus, R.-E. I, S. 410, sechstes oder siebentes Jahrhundert.

[2] So auch Schmid a. a. O. Nach Westwood und Kraus (R.-E. I, S. 408), bei diesem mit Fragezeichen, siebentes oder achtes Jahrhundert.

[3] Vgl. a. a. O. Text Bd. I, S. 43f. 211 und Erläuterung zu Pl. VI des Albums Bd. I.

[4] Vgl. a. a. O. S. 29. [5] Repertorium VIII (1885), S. 172f.

[6] Dobbert a. a. O. Die übrigen Gründe Dobbert's sind belanglos und beruhen z. T. auf ungenügender Kenntnis der altchristlichen Bildwerke; so begegnet „das feierliche Thronen Christi auf einer mit Sternen übersäeten Weltkugel“ in Rom, dagegen nicht in Ravenna (Garr. t. 252, 3. 258)!

[7] Vgl. a. a. O. S. 7. [8] Byzantinische Denkmäler I. S. 45. 47.

[9] Auch Kondakow a. a. O. S. 84 hält zwar die Mailänder Buchdeckel für byzantinisch; wichtiger aber ist die von ihm ebenda ausgesprochene weitere Thatsache, man brauche die Emaillirkunst „nicht mit Labarte für eine speziell byzantinische Kunst zu halten. Weit richtiger wäre es, das Erscheinen des Emails in Ost-Europa in das zweite und dritte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung zu verlegen und für den Uebergang des Emails westwärts, nach Gallien das vierte oder fünfte, nach Italien das sechste und nach Skandinavien das sechste oder gar siebente Jahrhundert anzunehmen.“

[10] Schmid a. a. O. S. 117.

Ateliervorlagen". Allein schon „ein Vergleich mit dem Sarkophag-Typus der Geburt einerseits, den ältesten oströmischen Geburtsbildern andererseits dürfte den Gegenbeweis liefern" [1] gegen die Annahme der byzantinischen Provenienz der Mailänder Buchdeckel und des Werdener Kästchens und damit aller sich an sie anschliessenden Denkmäler. Besonders charakteristisch ist endlich, dass Christus beim Einzuge in Jerusalem auf dem Mailänder Deckel in derselben Weise reitet wie auf den Sarkophagen, nämlich so, dass er den Körper des Esels zwischen den Beinen hat. In Ravenna [2] dagegen wie im Osten überhaupt sitzt Christus ausnahmslos nach byzantinischer Art auf der einen Seite des Tieres mit beiden Beinen nach aussen.

An die Entstehung unserer Monumentengruppe im Osten ist also nicht zu denken, die Entstehung im Abendlande, in Italien, ist die allein mögliche. Die Herkunft aus Ravenna ist selbstverständlich ebenfalls ausgeschlossen: die ravennatische Elfenbeinschnitzerei hat formell wie inhaltlich und ikonographisch einen wesentlich anderen Charakter. Unmöglich aber ist es auch, sie mit irgend einem der für Rom nachgewiesenen Stücke in näheren Zusammenhang zu bringen. So drängt schon diese Ueberlegung hin nach Mailand, jener mächtigen Stadt Oberitaliens, die ein volles Jahrhundert hindurch neben Rom thatsächlich der politische und kirchliche Vorort des Abendlandes gewesen. Seit Diocletian bis zum Jahre 404 war Mailand kaiserliche Residenz, zugleich aber war es „dès avant le milieu du quatrième siècle, le grand centre des relations ecclesiastiques occidentales". Und auch dann, als Honorius die Residenz nach Ravenna verlegte, blieb Mailands Macht und Ansehen, dank dem nachwirkenden, den Osten wie den Westen umspannenden Einflusse der gewaltigen Persönlichkeit des heiligen Ambrosius, einstweilen noch ungeschwächt, bis Rom und seine Päpste, die immer wachsende Konkurrenz mehr und mehr erkennend, schon im fünften Jahrhunderte Schritte thaten, sich gegen dieselbe zu verteidigen und zu schützen [3]. Für Mailand spricht also in unvergleichlichem Masse auch die allgemeine Möglichkeit, dass hier das in seiner Art bedeutsame Atelier existiert hat, in welchem die fraglichen Monumente geschnitzt wurden.

---

[1] Schmid a. a. O. S. 110 Anm. 1.

[2] Vgl. Garr. t. 458, 2. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, Taf. I, 1. Hiezu Strzygowski, ebenda S. 38 f.

[3] Vgl. namentlich L. Duchesne, Origines du culte chrétien, Paris 1889, S. 32 ff., 81 ff. Dazu auch Ferdinand Kattenbusch, Das apostolische Symbol, Bd. 1, Leipzig 1894, S. 197 f.

Den schlagenden direkten Beweis aber für die Mailänder Provenienz der ganzen Gruppe liefert das jüngste Stück der Schule, die Pyxis von Rouen. Die Huldigung der Magier, welche die Pyxis von Rouen neben der Hirtenanbetung zeigt, stimmt in ihrem Typus so vollkommen und, namentlich wegen der zwischen Maria und dem ersten Magier im Hintergrunde erscheinenden Gestalt[1], so auffallend mit der gleichen Scene auf einem Mailänder Sarkophagdeckel[2] überein, dass der Schnitzer der Pyxis diesen zweifellos in Mailand selbst gemeisselten Deckel unmittelbar als Vorlage benutzt haben muss.

Vergegenwärtigen wir uns, dass alle vorangehenden Erwägungen bezüglich unserer Gruppe nach Mailand wiesen, dass aber überdies der unmittelbare Zusammenhang eines ihrer Monumente mit einem fraglos in Mailand selbst gearbeiteten Sarkophage[3] nachweisbar ist, so ergibt sich mit unumgänglicher Notwendigkeit der Schluss, dass nur in Mailand der Sitz der Elfenbeinschnitzschule gewesen sein kann, aus welcher das Täfelchen in Toulouse, die beiden Buchdeckel in Mailand[4], das Täfelchen Mallet's in Amiens, das Werdener Kästchen in London, die drei Pyxiden in Florenz, in Werden und in Rouen hervorgegangen sind.

§ 4. Ravenna.

Schon bei den letzten Arbeiten römischer Provenienz wie bei den späteren Erzeugnissen der mailänder Schule war deutlich der Einfluss zu spüren, welchen das mächtig aufstrebende Byzanz auch auf die Kunstübung des Westens gehabt hat. Vollkommen im Banne und unter dem Zeichen des byzantinischen Geistes und der byzantinischen Motive steht — und dies ist das Eigentümliche — vom Anfange ihrer Entwickelung an die ravennatische Elfenbeinschnitzerei. Während der zweihundert Jahre, in denen Ravenna als das Asyl der bildenden Künste im Abendlande erscheint, öffnete es sich rückhaltlos dem Strome, der vom Osten her den Westen überflutete, ohne die Fähigkeit und Kraft, sich ihm zu verschliessen,

[1] Betreffs ihrer Bedeutung verweise ich auf meine Arbeit über die Engel § 5.

[2] Garr. t. 329, 1.

[3] Die Pyxis von Rouen ist damit übrigens auch ein klassisches warnendes Beispiel gegenüber der oft gebrauchten und missbrauchten Redensart vom Anschlusse an die Sarkophagtypen, mit welcher man das hohe Alter eines Monumentes zu begründen sucht.

[4] Damit ist dargethan, dass die Emaillirkunst in Italien bereits im fünften Jahrhunderte bekannt war, s. o. S. 82 Anm. 9.

zumal bei der alles verschlingenden Gewalt, die er unter Justinian gewann. Aber gerade diese eigenartige Stellung, welche die Stadt inne hatte, „in Italien ein Sammelbecken für neue Zuflüsse zum grossen Entwicklungsstrome“ [1], namentlich die Herrschaft Justinians, „dieses byzantinischen Ludwig XIV.“ [2], eine Glanzperiode ihrer Kunst, bedingt die Blüte, zum guten Teile auch den Charakter ihrer Elfenbeinskulptur.

Nichts desto weniger ist es ein Widerspruch gegenüber der Wirklichkeit, wenn man mit Strzygowski [3] behauptet, die Elfenbeinplastik Ravennas sei „so gut wie byzantinisch“. Die ravennatische Elfenbeinplastik mag einen noch so ceremoniös-dogmatischen Ernst zur Schau tragen, sie mag in noch so vielen Einzelheiten byzantinische Muster befolgen, ja diese Abhängigkeit mag sich zuweilen bis zum Kopieren eines byzantinischen Vorbildes steigern [4]: man vergleiche die byzantinischsten Denkmäler Ravennas mit der britischen Erzengeltafel [5] oder dem Lorscher Buchdeckel im Vatikan [5], und man wird sofort erkennen und zugeben, dass zwischen beiden Kunstkreisen in gewissem Sinne ein prinzipieller Unterschied besteht. Die ravennatische Elfenbeinschnitzerei ist eben doch eine abendländische, und ihre Vertreter verleugnen nicht im geringsten ihre italische Heimat. Wesen und Kern ihrer Kunstobjekte ist trotz aller byzantinischen Etiquette, die ihnen aufgeklebt ist, bei aller byzantinischen Manier, nach der die Figuren zurecht gerückt sind, rein abendländisch-italisch: es sind immer noch die plumpen Abendländer der ausgehenden christlichen Antike trotz aller äusseren Zuthaten aus der orientalischen Formenwelt. Die ravennatische Elfenbeinplastik ist in der That die gerade Fortsetzerin der altchristlich-römischen und mailändischen. Diese ihre angestammte abendländische Eigenart wird durch die byzantinischen Elemente ohne Frage ziemlich stark alteriert, aber byzantinische Kunst ist die ravennatische Elfenbeinschnitzerei nicht. Sie führt, wenn auch unter erfolgreichster Einwirkung vom Osten her, den altchristlich-abendländischen, von Rom ausgehenden Faden in gerader Entwickelungslinie fort. Ravennas Erben fiel die Aufgabe zu, die Entwickelung der altchristlichen Elfenbeinplastik des Abendlandes abzu-

---

[1] Schmid a. a. O. S. 111. [2] Richter a. a. O. S. 3.

[3] Die byzantinische Kunst, a. a. O. S. 71; s. o. S. 4 Anm. 3.

[4] So glaubt Schmid a. a. O. S. 114f. die Darstellung der Geburt Christi auf der Kathedra des Maximianus Garr. t. 417, 4 „als eine mutmassliche ravennatische Kopie eines byzantinischen Vorbildes betrachten zu dürfen.“

[5] S. u. § 7.

schliessen, in der Hauptsache wuchernd mit den Gütern, welche sie von Ravenna erhalten, welche Ravenna selbst überkommen und unter Verwendung der überkommenen in regstem Eifer erarbeitet hatte.

Die höchste Blüte der ravennatischen Elfenbeinplastik fällt wohl in die ersten Jahrzehnte des sechsten Jahrhunderts. Denn die Mitte des Jahrhunderts „zeigt uns diese Kunst auf einer Stufe, auf der die Höhe überschritten und die Errungenschaften der Künstler bereits Gemeingut der Handwerker geworden sind“[1]. Diese Thatsache können wir deshalb mit solcher Sicherheit aussprechen, weil wir aus dieser Zeit in der Kathedra des Maximianus[2] ein bestimmt datiertes

---

[1] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 50.

[2] Abbildungen: Garr. t. 414—422, 1. 2 und zwar t. 414 A: Vorderseite, t. 414 B: Aussenansicht der rechten (vom Beschauer aus!) Seitenwand, t. 414 C: Aussenansicht der linken Seitenwand, t. 415: Aussenansicht der Rückwand, t. 416 ff.: Die einzelnen Platten. Photographien Ricci's Nr. 162—184. Rohault de Fleury, La messe II Pl. 154 und 155: Vorderansicht und rechte Seitenansicht. C. Bayet, L'art byzantin, Paris s. a., S. 93 Fig. 32: Aussenseite der Vorderwand. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I, S. 504 Fig. 388: dasselbe. Molinier, Histoire générale, Bd. I Pl. VII zu S. 68: dasselbe (Heliogravüre). Derselbe, ebenda S. 68: rechte Seitenansicht (Zeichnung; Molinier, ebenda S. 72 f., betrachtet die Kathedra als „un monument complètement byzantin (!), conçu par un seul artiste qui en a exécuté lui-même les meilleures parties et a fait sculpter le reste sous sa direction, soit par des Byzantins, soit par des Italiens.“). Kulturhistorischer Bilderatlas. II. Mittelalter, bearb. von Dr. A. Essenwein. Leipzig 1883, Taf. XII, 10 = Garr. t. 414 A. XII, 9: die linke Hälfte der Vorderwand. V, 4 = Garr. t. 421, 4: Joseph lässt die Säcke seiner Brüder mit Getreide füllen. Du Sommerard, Les arts au moyen âge (mir nicht zugänglich), Atlas Vol. I Pl. XI: Ansicht der ganzen Kathedra. Pératé, Archéologie S. 345 Fig. 236 = Garr. t. 414 B. D. Benedictus Bacchinius, Agnelli liber pontificalis, 2 Tle., mit einem Appendix monumentorum, Modena 1708, II Apendix (hier zum ersten Male in Holzschnitt veröffentlicht), Tab. E (Ansicht des Ganzen von rechts vorne). F (Aussenseite der Rückwand). G (Die beiden Seitenwände). H (Innenseite der Rückwand), dazu Appendix S. 138 f. Müller und Mothes, Illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums, des Mittelalters und der Renaissance, Leipzig und Berlin 1878 S. 201 Fig. 206: Ansicht des Ganzen von vorne, ebenda: linke Hälfte der Vorderwand. Heinrich Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung, Stuttgart 1889, S. 168 Fig. 114: dasselbe. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte (9. A.) I S. 276 Fig. 265. Rudolf Rahn, Ein Besuch in Ravenna, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, herausg. von v. Zahn I (1868) [auch separat unter dem Titel: Ravenna. Eine kunstgeschichtliche Studie, Leipzig 1869 (mir nicht zugänglich)], S. 177 Fig. 3: Evangelist (der erste von links) an der Vorderwand. Wilhelm Lübke, Geschichte der Plastik I S. 383 Fig. 252: Evangelist an der linken Seite der Vorderwand (= Garr. t. 414, IV. 416, 4). Charles Diehl, Ravenne. Étude d'archéologie byzantine, Paris 1886, S. 71 und S. 73: Ornament-Querleisten (ohne das Monogramm des Maximianus)

ravennatisches Werk besitzen, das nicht bloss an sich, sondern namentlich auch wegen seiner hervorragenden Bedeutung als fester Anhaltspunkt in zeitlicher und lokaler Hinsicht für die Beurteilung sämtlicher in Ravenna entstandenen Elfenbeindenkmäler von unschätzbarem Werte ist. Maximianus sass auf dem erzbischöflichen Stuhle Ravennas vom Jahre 545—556[1]. Für ihn ist die Kathedra gefertigt, wie das die Angabe seines Namens und seines Amtes enthaltende, in Maximianus episcopus aufzulösende Monogramm bezeugt, welches auf der Vorderwand über der Mittelfigur angebracht ist. Wollte man trotzdem es in Frage stellen, dass die Kathedra unter und für Maximian gefertigt ist, und sie in spätere Zeit verlegen, so

---

an der Vorderwand der Kathedra über den vier Evangelisten. Darnach in der Revue de l'art chrétien 3. Série T. 4 (1886) S. 533. 535: dasselbe. Olivieri, Di alcune antichità cristiane, Pesaro 1781, t. VII: Tafel mit der Verkündigung Mariae auf der Vorderseite (= Garr. t. 417, 1) und der Speisung der Fünftausend auf der Rückseite (= Garr. t. 419, 2). Rohault de Fleury, La sainte Vierge, I Pl. IX: die Verkündigung Mariae (= Garr. t. 417, 1). Derselbe, L'Evangile II Pl. LVI. 2: Segnung der Brote und Fische durch Christus (= Garr. t. 419, 1). D. Aykalow, Drei altchristliche Gefässe aus Kertsch, Memoiren der Kais. Russ. Archäolog. Gesellschaft in St. Petersburg, Bd. V S. 206 Fig. 1: Fluchwasserscene (= Garr. t. 417, 2). Bandini, In antiquam tabulam eburneam sacra quaedam D. n. Jes. Chr. mysteria exhibentem observationes, Florenz 1746: Joseph's Traum und die Reise nach Bethlehem (= Garr. t. 417, 3). Gori IV, 12: dasselbe. Münter a. a. O. Taf. X, 53: dasselbe. Martigny a. a. O. S. 400: dasselbe. Rohault de Fleury, L'Évangile I Pl. X, 1: dasselbe. Kraus, Geschichte der christl. Kunst, I S. 171 Fig. 131: dasselbe. Smith and Cheetham a. a. O. I S. 890: dasselbe. Ebenda S. 263: das Wunder in Kana (Rückseite der gleichen Tafel = Garr. t. 418, 4). Kraus a. a. O. S. 156 Fig. 105: dasselbe. Bandini a. a. O.: dasselbe. Martigny a. a. O. S. 112: dasselbe. Detzel a. a. O. S. 261 Fig. 109: dasselbe. Kraus, R.-E. II S. 92 Fig. 61: dasselbe. Mamachi a. a. O. I Tab. III: dasselbe. Bottari, Roma sotterranea, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma, 3 Bde., 1737—1754, II S. XV: dasselbe. Münter a. a. O. Taf. XI, 64: dasselbe. Rohault de Fleury, L'Évangile I Pl. XXXVII, 1: dasselbe Derselbe, La messe V Pl. 401: Brustbild Christi aus der nämlichen Darstellung. Schmid a. a. O. S. 36 Kat. Nr. 53: Geburt Christi (= Garr. t. 417, 4). Strzygowski, Taufe Christi, Taf. II, 8: Taufe Jesu. Rohault de Fleury, L'Evangile I Pl. XXXII, 2: dasselbe. Guhl (Lübke) und Caspar, Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungs-Ganges, 4 Bde., Stuttgart, 1851—1858, II 3. Abt. (C) Taf. III Fig. 4: dasselbe. Schultze, Archäologie S. 281 Fig. 88: Jakobs Klage um seinen Sohn Joseph (= Garr. t. 420, 2). Westwood zu S. 31 Taf. II: Joseph wird an die Ismaeliter verkauft (= Garr. t. 420, 3). Seemann's Kunsthistorische Bilderbogen II. Supplementband, Leipzig 1883, Nr. 332, 2 (= Garr. t. 421, 4). — Vgl. Westwood S. 31 ff. 357 ff. 365. 371. Nr. 86—89. Rahn a. a. O. S. 176 ff. Namentlich aber sei hier auch hingewiesen auf den Text Garrucci's VI. S. 17 ff. S. o. S. 3.

[1] Alle anderen Angaben sind falsch!

ist dem gegenüber mit aller Entschiedenheit geltend zu machen, dass dazu nicht nur an sich kein Grund und kein Recht gegeben ist, dass nicht nur die in keiner Weise bezüglich ihrer Echtheit und Ursprünglichkeit anzuzweifelnde Inschrift einen derartigen Versuch schlechterdings verbietet, sondern auch mit aller Entschiedenheit darauf hinzuweisen, dass der Entwickelungsgang der Elfenbeinplastik nach rückwärts wie vor allem die an sie anschliessende Entwickelung nach vorwärts jede Verschiebung des in dem objektiven Thatbestande selbst gegebenen Zeitverhältnisses Lügen straft.

Die demnach mit vollem Rechte so benannte Kathedra des Maximianus befindet sich in der Sakristei des Domes zu Ravenna. Hier stand sie völlig vernachlässigt in der Ecke, bis der Erzbischof Fabio Guinisio von Ravenna (1674—1691) sie entdeckte und bekannt machte. Von einigen verlorenen Reliefplatten abgesehen, ist sie im ganzen noch wohl erhalten. Ihr eigentlicher, auf vier Füssen ruhender Körper besteht aus Holz. An den Rändern und Säumen ziehen sich schmälere oder breitere elfenbeinerne Ornamentleisten hin; dieselben sind mit eingeschnitzten Weinranken bedeckt, die aus Vasen herauswachsen und in deren Geäst Vögel und allerlei Tiere erscheinen. Die figurierten Elfenbeintafeln an der Vorderwand und den Seitenwänden sind sämtlich an ihrem ursprünglichen Platze. Die Aussenseite der Vorderwand ist in fünf vertikal oblonge Felder zerteilt. Das mittlere derselben zeigt Johannes den Täufer mit dem in ein Medaillon gefassten Lamme auf der linken Hand, zu seinen Seiten erscheinen je zwei Evangelisten. Die, wie die Aussenseite der Vorderwand, allein mit Elfenbeinreliefs geschmückten Aussenseiten der Seitenwände tragen je fünf horizontal oblonge Felder über einander mit Darstellungen aus der Lebensgeschichte Josephs, doch ohne jede historische Ordnung; nur fallen die auf der — vom Beschauer — rechten Seite der geschilderten Ereignisse bis auf den Inhalt eines beziehungsweise zweier Felder in die Zeit vor seinem Aufenthalte am Hofe des Pharao, die der linken Seite ausnahmslos in die Zeit nach seiner Ankunft daselbst. Wir sehen also auf der rechten Seite: 1. den Schmerz Jakobs beim Anblick des blutgetränkten Rockes, 2. die Versenkung Josephs in die Zisterne und daneben die Tötung eines Bockes, in dessen Blut sein Kleid getaucht werden soll, 3. seine Verkaufung an die ismaelitischen Händler, 4. seine Verkaufung an Potiphar, 5. Scene mit Potiphars Weib und Abführung ins Gefängnis; auf der linken Seite: 6. Judas Bitte vor Joseph, den Benjamin nicht zurückzubehalten, 7. Füllung der Säcke mit Getreide unter den Augen Josephs, 8. Deutung der Träume des Pharao,

9. Jakobs Begegnung mit Joseph, 10. des Pharao Traum von den sieben fetten und den sieben mageren Kühen.

Die oben abgerundete Rückwand des Thronsessels erzählt aussen und innen ausführlichst von dem Leben Jesu. Leider fehlt gerade hier eine ganze Anzahl der Tafeln. Es ist dies deshalb um so mehr zu bedauern, weil hier an der Rückwand diejenigen figurierten Tafeln, welche die Innenseite der Kathedra schmücken, auch nach aussen, nach der Rückseite zu reliefiert sind. Von diesen Platten zeigt die erste[1], die sich im Museo Olivieri in Pesaro befindet, auf der Innenseite die Verkündigung Mariae, auf der Aussenseite die Speisung der Fünftausend; die zweite[2], an ihrem ursprünglichen Platze, auf der Innenseite Maria's Prüfung mit dem Fluchwasser, auf der Aussenseite die Einsegnung der fünf Brote und zwei Fische durch Christus; die dritte[3], nicht mehr an der Kathedra, aber in Ravenna selbst aufbewahrt, auf der Innenseite den Traum Joseph's und seine Reise mit der schwangeren Maria nach Bethlehem, auf der Aussenseite das Wunder in Kana; die vierte[4], früher im Museo Trivulzi in Mailand, jetzt bei dem Marchese Trotti in Legnano, auf der Innenseite Christi Geburt und Salome's Strafe, auf der Aussenseite den Einzug Jesu in Jerusalem; die fünfte[5], wiederum an ihrem ursprünglichen Orte, auf der Innenseite die heilige Familie mit dem (die Magier geleitenden) Engel, auf der Aussenseite die Taufe Jesu im Jordan; eine sechste[6], jetzt verloren und nur in einer im einzelnen zweifellos ungenauen Zeichnung Bacchini's erhalten, auf der Innenseite Mariae Heimsuchung, auf der Aussenseite „un convito, che è quello di Cana. Ma il Bacchini stima che Gesù sia a mensa coi Discepoli di Emmaus; *post resurrectionem cum discipulis manducat*“[7]. Eine siebente Tafel[8], „posseduta dal Baruffaldi“, ist nur dem Inhalte nach aus der Beschreibung Trombelli's bekannt; ihre Vorderseite zeigte die Magier auf den Knieen, ergänzte also die erhaltene fünfte Tafel, ihre Rückseite zeigte Maria, von einem Schergen des Herodes verfolgt, von dem Engel beschützt.

Es sind mithin von den im ganzen acht doppelseitig figurierten Tafeln der Rückwand des Thronsessels drei verloren, doch fehlt uns nur von einer einzigen jegliche Kenntnis. Unterhalb dieser acht

---

[1] Garr. t. 417, 1 + t. 419, 2.
[2] Garr. t. 417, 2 + t. 419, 1.
[3] Garr. t. 417, 3 + t. 418, 4.
[4] Garr. t. 417, 4 + t. 418, 3.
[5] Garr. t. 418, 1 + t. 418, 2.
[6] Garr. t. 414, 2 + t. 415, 15. Vgl. Garr. VI S. 20 unter t. 417.
[7] Garr. VI S. 22 unter t. 419, 1.
[8] Garr. t. 414, 8 + t. 415, 9; dazu Garr. VI S. 21 unter t. 418, 1.

doppelseitig mit Reliefs geschmückten Platten trug die Aussenseite der Rückwand acht weitere nur einseitig geschnitzte Tafeln, welche die untere Hälfte der Rückseite des Stuhles bedeckten. Von diesen aber sind sechs völlig verschollen, nur zwei, soweit man bis jetzt weiss, erhalten und bekannt. Die eine derselben[1] ist im Besitze des Museo Farnese in Neapel und enthält das Gespräch Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen, die andere[2] befindet sich in der Brera zu Mailand und schildert Jesu Blinden- und Lahmenheilung.

Die Grösse der Aufgabe legt an sich schon die Vermutung nahe, dass verschiedene Hände sich in die Arbeit teilten. Eine genauere Untersuchung kann diese Vermutung nur bestätigen und zur Gewissheit erheben. Schon die Photographien lassen erkennen, dass die Frontfiguren, an sich bedeutende Schöpfungen eines relativ grossen Meisters, im allgemeinen besser durchgeführt sind wie die Tafeln der Rückwand. Gleichwohl stimmen gerade die Reliefs der Vorderwand und die der Rückwand in ihrem ganzen Charakter so sehr überein, dass man keinen Augenblick an der Einheit des Ateliers, dem sie alle entstammen, wird zweifeln können.

Um so schärfer aber heben sich die Tafeln der Seitenwände ab. Das Stilgepräge ist, obwohl auch diese zehn Platten nicht von einer Hand herrühren[3], ein total anderes. Es ist im wesentlichen bedingt dadurch, dass alle Figuren den Eindruck des Unfertigen, halb Rohen machen, der namentlich durch die allzu starre Behandlung des Kopfhaares bei einer Reihe von Männern erweckt wird. Beachtet man nunmehr, dass es nur alttestamentliche Bilder sind, welche unter diesem Gesichtspunkte zusammengehören, so sieht man sich zu der Annahme gedrängt, dass in Ravenna noch eine zweite Elfenbeinschnitzschule bestand, deren Bilderkreis sich wenigstens in der Hauptsache augenscheinlich auf das Alte Testament, vielleicht sogar auf die Darstellungen aus dem Leben Joseph's beschränkte. Wir können nämlich auch die Entwickelung dieser Schule noch etwas weiter verfolgen, wodurch die Annahme von ihrer selbständigen Existenz neben der anderen Schule eine Bestätigung findet[4].

---

[1] Garr. t. 419, 3. [2] Garr. t. 419, 4.

[3] Vgl. Rahn a. a. O. S. 177: „Der Aussenschmuck der beiden Seitenlehnen zeigt jedes Mal fünf Scenen aus der Geschichte Joseph's, Reliefs von ungleicher Güte der Ausführung und der Komposition, sowie auch ohne allen Zweifel Arbeiten verschiedener Hände."

[4] Man kann, zumal ohne das Original gesehen zu haben, natürlich nicht bestimmen, welcher Schule die Ornamentstreifen angehören. Im allgemeinen lässt sich nur sagen, dass sie echt antiken Charakter tragen; doch geht es ge-

Es sind uns zwei cylindrische Büchsen erhalten, von denen die eine, aus der Sammlung Basilewsky's stammend, in der Ermitage zu Petersburg[1], die andere als Fragment im Berliner Museum[2] bewahrt ist. Dass beide in ihrer vollendeten Roheit der Behandlung stilistisch zusammengehören, bedarf keines besonderen Beweises. Aber auch ihr Inhalt dreht sich um den gleichen Gegenstand. Das Berliner Fragment schildert Joseph's Verkaufung an die Ismaeliter, die Basilewsky'sche Pyxis zeigt 1. Joseph beim Mahle mit seinen Brüdern, 2. Joseph bei der Auffindung des Bechers in Benjamin's Sack. Dieser Inhalt, den die Reliefs der beiden Pyxiden verkörpern, ist aber auch derjenige der Tafeln an den Seitenwänden der ravennatischen Kathedra. Formell stehen sie zwar weit unter diesen, aber der Abstand ist eben doch nur bedingt durch den Niedergang der Schule und lässt die unleugbare innige Verwandtschaft zu denselben auch in stilistischer Hinsicht aufs deutlichste erkennen. Ebenso ist auch die Lebendigkeit der Schilderung, welche die Tafeln der Kathedra in so hohem Masse auszeichnet, nicht geschwunden. Man vergleiche im einzelnen namentlich das Berliner Fragment mit der das gleiche Ereignis wiedergebenden Tafel des Bischofsstuhles[3], man vergleiche den Joseph der Basilewsky'schen Pyxis mit demjenigen der Kathedra in seiner Herrscherwürde, man beachte, dass er auf der Rückseite dieser Pyxis ebenso, nur in etwas anderer Gruppierung, drei Leibwächter um sich hat, von denen einer jedes Mal mit dem Schilde ausgerüstet ist wie auf der ersten Tafel an der linken Seite des Thronsessels[4]. Es kann nach alle dem nicht anders sein als dass die Basilewsky'sche Pyxis und das Berliner Pyxidenfragment in der nämlichen Schule Ravennas geschnitzt sind wie die alttestamentlichen Tafeln der Kathedra.

Aus den beiden Pyxiden spricht aber zugleich auch der tiefe Verfall, in welchen diese „alttestamentliche" Elfenbeinschnitzschule zur Zeit ihrer Entstehung geraten war. Es ist, zumal ohne das Original, schwer zu entscheiden, welche der beiden Pyxiden etwa vorangeht und welche nachfolgt. So viel dürfte jedenfalls sicher sein, dass die eine wie die andere nicht vor dem Ausgange des sechsten,

---

wiss zu weit, wenn man sie „als unmittelbare Kopien bezeichnen möchte". Schultze, Archäologie S. 129.

[1] Garr. t. 439, 6. Die erste Scene (Mahl) ist auch abgebildet bei Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 370. Bei Westwood und Kraus nicht erwähnt.

[2] Garr. t. 439, 5. Bode und Tschudi a. a. O. S. 118 Nr. 430 Abb. Taf. LXIII. — Vgl. Westwood S. 273 Nr. 768 und S. 435.

[3] Garr. t. 421, 1, 422, 1. 2. [4] Garr. t. 422, 1.

richtiger und zutreffender wohl erst in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts entstanden ist.

Dass unsere — wie wir sie kurz bezeichnen wollen und füglich bezeichnen können — alttestamentliche Schnitzschule Ravennas gelegentlich sich doch auch andere Gegenstände wählte, geht daraus hervor, dass eine weitere aus ihrem Atelier stammende Pyxis[1] uns das Martyrium und die Verklärung des hl. Menas vor Augen führt, eines bis ins späte Mittelalter hochberühmten ägyptischen Märtyrers, zu dessen bei Alexandria gelegenem Grabe man wallfahrtete wie zum Grabe Christi in Jerusalem[2]. Die Pyxis wurde von Nesbitt in Rom gekauft[3] und dem sechsten Jahrhunderte zugewiesen, in dem Dictionary von Smith and Cheetham[4] „confidently ascribed to the earlier part of the 6th century", von Westwood und Kraus in das sechste bis neunte, in Parker's Katalog unter Beifügung eines Fragezeichens in das achte Jahrhundert gesetzt. Allein ich glaube, man braucht nur einmal darauf aufmerksam gemacht zu werden, um sofort überzeugt zu sein, dass die Formensprache durchweg mit allen alttestamentlichen Tafeln der Kathedra, insbesondere mit derjenigen, welche die Deutung der Träume des Pharao durch Joseph[5], und der anderen, welche die Zuteilung des Getreides an seine Brüder[6] darstellt, namentlich aber mit derjenigen, welche die Keuschheit Joseph's und seine Abführung ins Gefängnis enthält, eine so gleichlautende ist,

[1] Garr. t. 440, 3. Zuerst publiziert von Alexander Nesbitt, On a box of carved ivory of the sixth century, London 1876 (mir nicht zugänglich). Vgl. auch dessen mir ebenfalls unzugängliche Abhandlung über die Pyxis mit einer Geschichte des Heiligen, dessen Tod und Verklärung das Monument schildert, in Society of antiquaries of London 1872. Photographie Parker's Nr. 1780—1783. Archaeologia Bd. XLIV S. 322. — Vgl. Westwood S. 274f. Nr. 771a. Mit dieser Pyxis vgl. die byzantinische Tafel in der Brera zu Mailand, die ebenfalls den hl. Menas trägt und zwar mit Inschrift, die aber dem neunten oder zehnten Jahrhunderte angehört, Westwood S. 70 Nr. 159 und S. 368.

[2] Ueber die in der ganzen altchristlichen Welt verbreiteten, von de Rossi im allgemeinen dem sechsten und siebenten Jahrhunderte zugewiesenen Oelfläschchen des hl. Menas (nur eines der bis jetzt bekannten Oelfläschchen des Heiligen scheint dem fünften Jahrhunderte anzugehören, vgl. de Rossi, Roma sotterranea III, S. 506) vgl. de Rossi, Bullettino 1869, S. 31f. 46 und namentlich 1872, S. 25ff. (hier auch über die Bedeutung der Kameele bei Menas), ausserdem Roma sotterranea III, S. 505f., ferner Schultze, Archäologie S. 301f. und Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 524.

[3] Garr. VI, S. 61 hält darum für sehr wahrscheinlich, „che appartenesse una volta alla chiesa dedicata a. S. Mena nella quale S. Gregorio recitò l'omelia XXXV, che si legge fra le sue opere". Vgl. auch Parker's Katalog.

[4] Vgl. Bd. II, S. 1780.

[5] Garr. t. 421, 3. [6] Garr. t. 421 4.

dass hieraus Ort und Zeit der Pyxis sich unmittelbar ergeben. Mit voller Sicherheit darf man unsere Pyxis der gleichen Schule und der gleichen Zeit — Mitte des sechsten Jahrhunderts — zuweisen, welcher auch die alttestamentlichen Tafeln der ravennatischen Bischofskathedra angehören.

Trotz des völlig anders gearteten Inhaltes zeigen die Reliefs einer von Aykalow[1] publizierten Pyxis in einzelnen Details eine solche Verwandtschaft mit der Pyxis Nesbitt's, dass auch sie zweifelsohne aus dem gleichen Atelier hervorgegangen ist. Das Gefäss wurde von dem gegenwärtigen Besitzer, Herrn Nowikow in Kertsch, ebenda

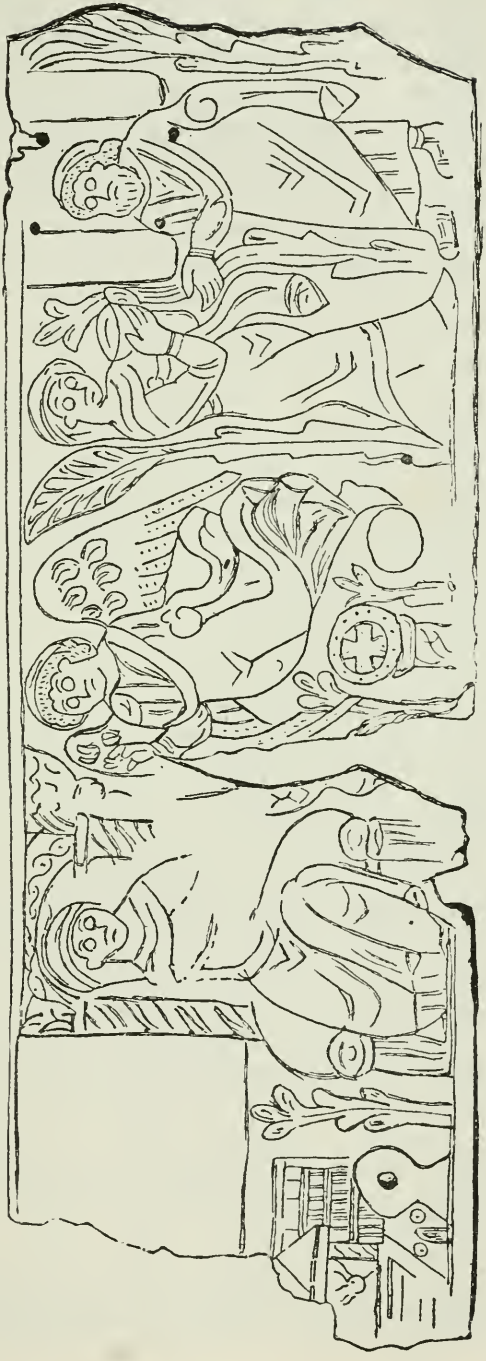


Fig. 6. Pyxis des Herrn Nowikow in Kertsch.

[1] Vgl. a. a. O. Taf. I. Darnach unsere Fig. 6. Diese Pyxis ist identisch mit der von Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 45 erwähnten. Herzlichst dankend bemerke ich auch an dieser Stelle, dass Herr Professor Dr. Thrämer dahier die Güte hatte, mir den russisch geschriebenen Text Aykalow's, a. a. O. S. 201 ff., vorzuübersetzen.

bei einem kleinen Antiquitätenhändler gekauft, ist aber kaum zur Hälfte erhalten. Rechts vom Schlosse sitzt Maria, mit Spinnen beschäftigt, auf einem Polsterstuhle im Inneren des Hauses, welches durch die zu ihren Seiten sich erhebenden, von einem Rundbogen überspannten beiden Säulen angedeutet ist, während der Engel von rechts zu ihr heranschwebt, die Botschaft von der Geburt Jesu ausrichtend. Sowohl die Architektur wie der Engel sind uns in genau derselben Weise bereits auf der Menas-Pyxis begegnet und machen so die Annahme der Schuleinheit beider Gefässe notwendig. Ist damit schon der lokale Ursprung des Nowikow'schen Fragmentes klar sicher gestellt, so wird derselbe durch ein an sich unscheinbares Motiv der zweiten Scene, welche das Fragment noch trägt, aufs beste bestätigt. Es ist nämlich, wie sich noch zeigen und wie bei anderer Gelegenheit noch besonders zu betonen sein wird, eine spezifisch ravennatische Eigentümlichkeit, dass bei der Prüfung der Maria mit dem Fluchwasser durch den Hohepriester[1] Maria die Trinkschale hält und nicht der Hohepriester. So fraglos mithin die Herkunft unserer Pyxis aus Ravenna und zwar aus der alttestamentlichen Schule erscheint, so gewiss darf und muss andererseits angenommen werden, dass sie ob ihrer viel roheren Durchführung um mindestens zwei Menschenalter oder mehr später anzusetzen ist als die Nesbitt'sche Pyxis. Eine, wie mir scheint, hochbedeutsame Stütze erhält diese Datierung durch die Erwägung, dass unsere Pyxis nach der inhaltlichen Seite hin ein Stadium der alttestamentlichen Schnitzschule repräsentiert, wo diese bereits den Anschluss an die neutestamentliche vollzogen und damit sich selbst aufgegeben hat.

Damit ist das, was sich über diese eine Elfenbeinschnitzschule Ravennas sagen und an Urkundenmaterial gewinnen lässt, erschöpft. Ihre eigentliche Wirksamkeit war augenscheinlich keine sehr ausgedehnte, ihre Wirkung auf die Folgezeit verschwindend gering. Um so mehr ragt nach beiden Seiten hin ihre Konkurrentin hervor.

Die eigentlich betriebsfähige, für Gegenwart und Zukunft allein bedeutungsvolle war die neutestamentliche Schule. Für die uns erreichbare beste Zeit ihres Schaffens können wir neben den Tafeln der Kathedra, unter denen doch wohl die fünf Frontfiguren am höchsten stehen, ohne weiteres ein im Museum von Berlin bewahrtes Diptychon[2] in Anspruch nehmen, dessen Teile möglichenfalls auch

[1] Mit Recht weist Aykalow die von Uwarow gegebene Deutung dieser Darstellung als Jesu Gespräch mit der Samariterin zurück. Die Analogien schliessen eine derartige Auffassung vollkommen aus.

[2] Garr. t. 451, 1. 2. Abguss der Arundel Society Class IIIb (im kunst-

als Buchdeckel oder als Verzierung auf Holz oder Stein verwendet wurden. Es zeigt auf der Vorderseite den bärtigen Christus im Redegestus, auf der Rückseite die verschleierte Maria mit dem Kinde, beide in Frontansicht auf reichen Polsterstühlen sitzend, jenen von Petrus und Paulus, diese von zwei Engeln umgeben. Im Hintergrunde erheben sich auf beiden Tafeln rechts und links zwei Säulen, über diesen liegt ein sie verbindender Bogen; die dadurch gebildete Lünette ist gefüllt mit einer Muschel[1], unter derselben ist von Säule zu Säule ein Querstab angebracht, an welchem ein den Innenraum der Nische verhüllender Vorhang befestigt ist. In den Zwickeln über dem Bogen erscheinen beide Male in Personifikation Sonne und Mond. Am unteren Rande findet sich auf beiden Tafeln über dem Ornament mit Perlstab und Zahnschnitt ein grosses C.

Westwood[2] hat dieses Diptychon unbedenklich demselben Meister zugeschrieben, der den Täufer und die Evangelisten der Kathedra schuf. Dieses Urteil ist bei der unleugbaren innigsten Verwandtschaft im höchsten Masse begreiflich. Nur taucht angesichts der hohen Vollendung und Schönheit des Ganzen die Frage auf, ob nicht das Berliner Diptychon in Bezug auf die Technik und Feinheit der Durchführung, ganz abgesehen von der Geschlossenheit der Komposition, doch noch etwas höher steht als die erwähnten Figuren der Kathedra. Ja, dem Berliner Diptychon gegenüber, zumal auch im Hinblick auf die Frontgestalten der Kathedra, lässt sich in der That die Frage nicht unterdrücken, ob die ravennatische Elfenbeinschnitzerei überhaupt je eine wesentlich höhere Stufe erreicht hat, ob es zulässig ist, ihre Blüte um viel mehr als ein Menschenalter vor die Mitte des sechsten Jahrhunderts zurückzudatieren. Die Engelsköpfe der Marientafel lassen sich nur vergleichen mit dem Erzengel der bekannten Platte des britischen Museums[3] und stehen diesem vollkommen ebenbürtig zur Seite. Ausser Zweifel steht gewiss die Thatsache, dass das Berliner Diptychon nicht später anzusetzen ist wie die Tafeln der Kathedra des Maximianus, also gegen oder um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, dass es zugleich demselben Atelier entstammt wie sie, wenn nicht gar für das Berliner Diptychon auch

historischen Institut der hiesigen Universität). Photographie Philpot's und Jackson's Nr. 2630. Bode und Tschudi a. a. O. S. 118 Nr. 428. 429 Abb. Taf. LV. Didron, Annales archéologiques XVIII (1858) zu S. 301: die Christustafel. Durand, ebda. XXVII (1870) zu S. 269: die Marientafel. Bode, Die italienische Plastik S. 3: die Marientafel. — Vgl. Westwood S. 46ff. Nr. 110. 111.

[1] Ueber diese Muscheln vgl. Wieseler a. a. O. Anm. 47.

[2] Westwood S. 47. 357, ferner S. 33 Nr. 89.

[3] Garr. t. 457, 1; s. u. § 7.

derselbe Künstler anzunehmen ist wie für die Evangelisten und den Täufer dort[1].

Didron[2] hat versucht, das Berliner Diptychon als „d'une authenticité contestable“ hinzustellen. Allein weder dieses Diptychon noch andere Berliner Arbeiten, die Didron gleichfalls angezweifelt hat, zeigen „in der Behandlung oder im Ton des Elfenbeins die Kennzeichen der Fälschung“[3]. Die Architektur wie die Ornamentierung stimmen vollkommen überein mit den Tafeln an der Vorderwand der Kathedra, die männlichen Figuren haben ihre vollen Ana-

[1] Westwood S. 363[2], dazu vgl. S. 357, weist dem Meister der Evangelisten des ravennatischen Thronsessels auch die allein erhaltene Hälfte eines Diptychons zu, das sich im Museo civico (Archiginnasio) zu Bologna befindet und das wir auf Taf. III, 1 zum ersten Male publizieren. Die einen langen Bart tragende Figur der Tafel ist durch die Inschrift an der Vorderseite des Podiums, auf welchem der Mann steht, als Petrus bezeichnet. Ueber ihr enthält eine runde Scheibe die Büste einer anderen mit kurzem Barte versehenen Gestalt, unter welcher auf einem Querleisten (M?)ARCU(S?) zu lesen ist. Ein Zweifel an der Ursprünglichkeit dieser Inschrift ist im höchsten Grade nahegelegt dadurch, dass der Typus der Hauptfigur auf keinen Apostel weniger passt als auf Petrus. Wie dem aber auch sein mag, so viel dürfte auch einer flüchtigen Vergleichung unserer Tafel mit den Reliefs an der Vorderseite der Kathedra ohne weiteres feststehen, dass von einer Gemeinsamkeit des Schnitzers keine Rede sein kann. Letztere stehen in Bezug auf ihren künstlerischen Wert weit über dem Bologneser Fragment; eine so plumpe Gestalt zu schaffen, wie sie der angebliche Petrus repräsentiert, wäre dem Schnitzer jener Tafeln eine Unmöglichkeit gewesen. Ja, schon der schwerfällige, plumpe Charakter des Reliefs weist über die altchristliche Zeit hinaus in die Geschichte der italienischen Elfenbeinplastik des Mittelalters. Dasselbe thun bestimmte Einzelheiten. Das aufgedunsene Gesicht des Petrus hat nirgends eine Analogie in der altchristlichen Elfenbeinplastik, wohl aber in den Figuren jener anderen Bologneser Platte mit der Flucht der Eltern Jesu nach Aegypten (Taf. II, 1; s. o. S. 29 Anm. 1). Ferner ist das Motiv, den die beiden Säulen verbindenden Bogen in viereckige Felder zu zerlegen und diese abwechselnd mit Blättern und mit Rosetten zu füllen, der gesamten altchristlichen Elfenbeinplastik fremd. Dasselbe gilt endlich bezüglich der Fussbekleidung des Apostels, welche nur die Zehen freilässt und welche, wie mir scheint, allein schon genügt, den mittelalterlichen Ursprung der Tafel zu fordern und zu beweisen. Aus alle dem geht hervor, dass dieselbe aus dem Rahmen der altchristlichen Elfenbeinplastik herausfällt, dass sie zwar an die Frontgestalten der ravennatischen Kathedra erinnert, vielleicht gar anknüpft, nichtsdestoweniger aber ein Monument italienischer Elfenbeinskulptur erst des neunten oder zehnten Jahrhunderts darstellt.

[2] Annales archéologiques XVIII (1858), S. 307 ff. Molinier, Histoire générale Bd. I, S. 74 Anm. 4 schliesst sich an.

[3] Bode und Tschudi a. a. O. Westwood, Introduction S. XIII—XV führt Didron's Bestreitung der Echtheit zurück auf „a special national prejudice against the Berlin ivories“.

logien in den Evangelistenfiguren, aber auch in den Christum begleitenden Aposteln der Tafeln an der Rückwand, der Christuskopf ist fast identisch mit demjenigen des Täufers, die Madonna gleicht in Gesichtsbildung, Haartracht, Kopfputz (Penula und darunter die Haube), Gewandung vollkommen derjenigen auf der Kathedra. Ueberdies finden wir dieselben Kompositionen auf ravennatischen Denkmälern der nämlichen Schule noch mehr als einmal wieder, sei es allein, sei es inmitten grösserer Cyklen. Alle diese Arbeiten stehen aber dem Berliner Diptychon weit nach und greifen zum Teil wohl schon in das nächste Jahrhundert hinüber.

Dahin gehört bereits höchst wahrscheinlich ein im Jahre 1889 bei der Pariser Weltausstellung im Trocadéro ausgestelltes und seitdem erst in weiteren Kreisen bekannt gewordenes Diptychon der Kirche Saint-Andoche in Saulieu[1]. Dessen Tafeln zeigen einerseits Christus zwischen Petrus und Paulus, andererseits Maria mit dem Kinde, beide auf gepolsterten Stühlen. Das Schema ist also das alte. Aber zunächst ist zu beachten, dass die Architektur fehlt: zweifellos mit ein Zeichen späteren Unvermögens. Dazu aber welch eine Roheit der Technik! Wie abscheulich geradezu ist das Gesicht des Petrus, wie alt und hässlich das der Madonna! Dazu kommt, nicht nur dass Christus den Kreuznimbus erhalten hat, sondern namentlich auch der Umstand, dass er den Bart nicht mehr wie in dem Berliner Diptychon, wie auch noch in dem gleich zu besprechenden Pariser Buchdeckel spitz trägt, sondern dass derselbe in drei gleich lange Teile aufgelöst ist. Man wird somit kaum fehlgehen, wenn man dieses Werk dem letzten Ausgange des Bestehens der neutestamentlichen Schnitzschule Ravennas und der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts zuweist.

Diese Datierung rechtfertigt sich bei der Betrachtung weiterer Denkmäler, die auch schon recht tief unter der Kathedra stehen, aber doch zweifellos noch älter sind als das zuletzt besprochene Diptychon. Als solche kommen hier zunächst in Betracht zwei Paare von Evangeliendeckeln, von denen das eine in der Nationalbibliothek zu Paris[2], das andere, von Strzygowski[3] gefunden und publiziert,

---

[1] Trésor des églises etc. I Nr. 11. Ausserdem ist das Diptychon bereits abgebildet in den Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or, T. V 1857—1860, Pl. XI zu Carlet, Notice sur l'église Saint-Andoche de Saulieu, S. 81 ff.

[2] Garr. t. 458, 1. 2. Lenormant, Trésor de Numismatique et Glyptique (mir nicht zugänglich) Bd. II 9. 11 (2. Tafel), 10. 12 (1. Tafel). Henri Bouchot, Les reliures d'art à la Bibliothèque Nationale, Paris 1888, Pl. I: erste Tafel

in dem Kloster Etschmiadzin, dem Sitze des Patriarchen von Armenien, sich befindet. Dass die Pariser Deckel derselben Schule angehören wie die neutestamentlichen Tafeln der Kathedra, ist längst bekannt und anerkannt. Bezüglich der Etschmiadzin-Tafeln hat Strzygowski die ebenso offen zu Tage liegenden formalen und ikonographischen Beziehungen einerseits zu der Kathedra, andererseits zu dem Pariser Plattenpaare erwiesen. Die Form und Gliederung der Fläche ist bei diesen Buchdeckeln ganz dieselbe: ein Mittelstück, rechts und links je zwei, der Höhe des mittleren Feldes gleichkommende Seitenfelder, oben und unten quer ein Kopf- und Fussstück. Die Darstellungen der Vorderseite gelten dem — genau wie auf der Vorderseite des Berliner Diptychons und des anderen in Saulieu — zwischen zwei Aposteln (Petrus und Paulus, die aber in ihrem Typus nicht streng geschieden sind) thronenden Christus, die der Rückseite der — ebenso wiederum wie auf der Rückseite der genannten Diptychen — zwischen zwei Engeln thronenden Maria mit dem Kinde auf dem Schosse. Der enge inhaltliche Zusammenhang, welcher zwischen den Etschmiadzin-Deckeln und den Pariser Platten obwaltet, ergibt sich vor allem aus den Marientafeln. „Auf beiden ist links oben die Verkündigung, rechts unten die Reise nach Bethlehem dargestellt. Beiden gemein ist auch die Prüfung der Maria durch das Fluchwasser, nur ist sie in Paris rechts oben, in Etschmiadzin links unten dargestellt. Die beiden übrigen Felder zeigen einmal die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth, in Etschmiadzin die Geburt Christi“ [1]. Die Gleichheit der Gegenstände ist wiederum verknüpft mit einer wesentlichen Gleichheit ihrer Verbildlichung sowohl in Etschmiadzin wie in Paris. Was also den Ort der Entstehung anbelangt, so lassen die mannigfachsten Beweise keinen Zweifel darüber zu, dass die Buchdeckel derselben Schnitzschule ihr Dasein verdanken

(mir nicht zugänglich). Abguss der Arundel Society Class IV b (im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität). Rohault de Fleury, L'Évangile II. Pl. LX, 5: die Heilung des Blinden. Derselbe, ebda. I, Pl. LII, 1: die Heilung des Gichtbrüchigen. Derselbe, ebda. II, Pl. LVIII, 5: die Heilung der Blutflüssigen. Derselbe, ebda. Pl. LXXI, 2: der Einzug Jesu in Jerusalem. Derselbe, ebda. I, Pl. L, 1: Christus und die Samariterin. Derselbe, ebda. II, Pl. LXVIII, 4: die Auferweckung des Lazarus. Derselbe, ebda. I, Pl. VII, 3: die Verkündigung Mariae. Derselbe, ebda. Pl. IX, 2: die Begegnung der Maria mit Elisabeth. Derselbe, ebda. Pl. X, 2: die Reise nach Bethlehem. Aykalow a. a. O. S. 207, Fig. 2: die Fluchwasserscene.

[3] Byzantinische Denkmäler I, Taf. I, 1. 2 und S. 25—53. Tikkanen, L'arte cristiana antica etc., a. a. O. S. 381. Aykalow a. a. O. S. 207, Fig. 3: das linke Seitenstück der zweiten Tafel (Verkündigung Mariae und Fluchwasserscene).

[1] Strzygowski a. a. O. S. 29 f.

wie die Tafeln an der Vorder- und Rückwand der ravennatischen Kathedra. Die Frage nach der Heimat insonderheit der Etschmiadzin-Tafeln löst sich mithin ohne jegliche Schwierigkeit[1].

Um so wichtiger und notwendiger ist es, eine etwas eingehendere Erörterung anzustellen zur Bestimmung des Zeitverhältnisses, in welchem die drei Monumente, die Kathedra Maximiani, die Pariser und die Etschmiadzin-Deckel zu einander stehen. Es scheint mir nämlich Strzygowski's Datierung der letzteren vor die Kathedra des Maximian bei einer genaueren Untersuchung sich nicht zu bewähren. Strzygowski glaubt in der Bestimmung „von Zeit und Ort der Entstehung auf dem einzig sicheren Wege, nämlich dem der Vergleichung der Bildtypen", betreffs der Zeit zu dem Resultate kommen zu müssen, dass die beiden Evangelientafeln von Etschmiadzin in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, „ja wahrscheinlich noch vor dem Aufhören des Konsulates im Jahre 541 gearbeitet" sind. Die Hauptmomente, welche ihn zu dieser Ansetzung bestimmen, fasst er in die Sätze zusammen: „Doch können wir mit der Datierung keinesfalls unter die Maximianskathedra herabgehen. Vielmehr deuten Einzelheiten, wie das Fehlen des Schemels unter den Füssen Maria's, die Wolle, welche sie statt der Spindeln, wie in dem Mosaik von S. Maria Maggiore hält, die Beinhaltung bei der Geburt Christi und vor allem die Züge, welche, wie oben erwähnt, so nahe mit ähnlichen auf Sarkophagen verwandt sind, auf eine Entstehung vor der Maximians-Kathedra hin. Wir werden daher allen Nötigungen genügen, wenn wir die Etschmiadzin-Deckel in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts datieren"[2].

Es wird sich aber herausstellen, dass Strzygowski bei weitem nicht allen Nötigungen genügende Rechnung getragen. Zunächst ist festzustellen, dass Strzygowski S. 27 das, was Maria bei der Verkündigung in der Hand hält, als „einen gefalteten Gegenstand" bezeichnet; S. 43 und S. 48 ist daraus ohne weiteres Purpurwolle geworden, mit der dann das höhere Alter des Denkmales erwiesen werden soll. Fürs erste aber wäre das Halten der Wolle etwas durchaus Abnormes, und zum zweiten haben wir in dem gefalteten Gegenstande nichts anderes als zwei Spindeln zu sehen, gerade so wie auf der betreffenden Tafel der Kathedra und auf dem Pariser Deckel; nur ist dort auf dem Etschmiadzin-Deckel die Darstellung

[1] Die gegenüber Strzygowski von Tikkanen, L'arte cristiana antica etc. a. a. O. S. 382ff. geltend gemachten Bedenken gegen den ravennatischen Ursprung der Etschmiadzin-Deckel sind sehr wenig stichhaltig.

[2] Byzantinische Denkmäler I, S. 31. 52. 48.

so roh und flüchtig ausgeführt, dass man diese parallelen Darstellungen zur Deutung heranziehen muss. Die Deutung des gefalteten Gegenstandes selbst aber als Spindeln ist die allein zulässige und entsprechende. Fällt also damit dieser Grund ganz weg, so beweist der andere der Verkündigungsscene entnommene ebenso wenig. Denn das Fehlen des Schemels unter den Füssen der Maria findet sich nicht bloss vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts, es findet sich auch in der folgenden Zeit, wie die Pyxis aus Minden[1] deutlichst beweist.

Völlig unverständlich ist es, wenn Strzygowski[2] zur Begründung des höheren Alters der Etschmiadzin-Deckel gegenüber der Kathedra hinweist auf die Geburtsscene mit der Bemerkung: „während auf letzterer bereits die typische Form der byzantinischen Beinstellung angewandt ist, sehen wir in Etschmiadzin noch deutlich das antike Motiv der gekreuzten Beine bei schwebenden Eroten durchblicken". Die Beinhaltung in unserer Scene hat nicht die geringste Beweiskraft, weil sie bei der Maria ganz vereinzelt, also vollkommen abnorm und lediglich durch die Raumverhältnisse bedingt ist. Ausserdem dürfte der schwebende Engel auf der ehedem in S. Ambrogio zu Mailand, jetzt mit dem Besitze Basilewsky's in Petersburg befindlichen Pyxis[3] bezeugen, dass auch noch das siebente Jahrhundert „das antike Motiv der gekreuzten Beine" kennt.

Wenn wir nun auf die einzelnen Scenen unser Augenmerk lenken und, dabei nur das sachlich Bedeutsame, dieses aber auch entschieden betonend, den allein sicheren Weg zur zeitlichen Fixierung energisch inne halten und durchführen, so muss bei einer Betrachtung der Marientafel, die ja der entsprechenden Pariser Tafel am nächsten steht, sofort auffallen, dass wir hier in der Reise nach Bethlehem keinen begleitenden Engel haben, auf dem Stuhle des Maximianus einen, auf der Etschmiadzin-Tafel zwei, eine Erscheinung, die in der gesamten altchristlichen Kunst bis jetzt wenigstens einzig in ihrer Art dasteht. Ueberdies hat ja Strzygowski selbst in seinem Werke über die Darstellung der Taufe Christi erkannt und hervorgehoben, dass eine Vermehrung der Engel in der Regel auf eine vorgerücktere Zeit schliessen lässt.

Aber man könnte vielleicht das Fehlen des Engels auf der Pariser Tafel damit erklären, dass man sagt, es war kein Platz mehr für ihn. Dafür fällt jedoch um so stärker ins Gewicht, dass in

[1] Garr. t. 437, 4; s. u. § 5.

[2] Byzantinische Denkmäler I, S. 46.

[3] Garr. t. 437, 2; s. u. § 5.

dem Unterstücke der Etschmiadzin-Tafel bei der Magieranbetung wiederum zwei Engel zugegen sind, eine Erscheinung, die in der gesamten altchristlichen Kunst einstweilen wenigstens ebenso einzigartig ist wie bei der Reise nach Bethlehem und nur aus der späteren Entstehungszeit verständlich wird. Hiegegen lässt sich freilich wieder einwenden, dass auf den Pariser Tafeln die Huldigung der Weisen nicht zur Darstellung gekommen ist; vielleicht hätte dieser Künstler auch zwei Engel beigegeben: auffällig — das kann niemand leugnen — bleibt die Doppelzahl der Engel in den beiden Scenen der zweiten Etschmiadzin-Tafel, in der Reise nach Bethlehem und in der Anbetung der Könige, gleichwohl, und auf ihr fussend haben wir durch die Typenvergleichung gewiss jetzt schon ein begründetes Recht zu der Vermutung, dass die Etschmiadzintafeln sowohl erst nach den Reliefs der ravennatischen Bischofskathedra, welche beide Male nur einen Engel hat, als nach den Pariser Tafeln entstanden sind.

Hätte der Schnitzer mit dem zweiten Engel rechts in der Magierscene „zum Teil" bloss den Raum füllen wollen, wie Strzygowski[1] meint, so konnte er es ganz gut mit irgend einer anderen Füllfigur. Solche Füllfiguren verwendet er in den anderen Scenen sehr reichlich, so reichlich wie kein anderer Elfenbeinschnitzer vor ihm. Auch dieser Umstand führt auf eine spätere Stufe altchristlicher Elfenbeinplastik. Wenn ferner der Schemel unter den Füssen der Maria, wie bei der Verkündigung, fehlt, so ist auch hierin nicht einmal „vielleicht" „ein Fingerzeig dafür zu sehen", „dass das Etschmiadzin-Diptychon älter als der Maximiansthron ist". Bezeichnend für dessen jüngeres Alter gegenüber der entsprechenden Kathedra-Tafel[2] und damit der Kathedra selbst ist die Behandlung des Joseph; während er auf der Kathedra zwar auch nicht im Vordergrunde steht, aber doch stark hervortritt als kräftiger, stattlicher Mann und als Glied der Familie, erscheint er auf der Etschmiadzin-Tafel als völlig nebensächlicher, gebrechlicher Greis. Wenn endlich die drei Könige nach den Lebensaltern — Jüngling, Mann, Greis — unterschieden sind, so ist auch das ein Moment, das auf die spätere Entstehung weist[3].

Aus alle dem ist ersichtlich, dass die Magierscene am allerwenigsten zum Beweise des höheren Alters des Etschmiadzin-Deckels gegenüber der Kathedra des Maximianus angerufen werden durfte.

---

[1] Vgl. Byzantinische Denkmäler I, S. 47.

[2] Garr. t. 418, 1.

[3] Das erste bekannte Beispiel einer Unterscheidung der drei Könige nach dem Alter gibt eines der Oelfläschchen im Schatze der Kathedrale zu Monza, Garr. t. 433, 9.

Es ist die grösste Komposition der Marientafel; statt dass sie aber für eine höhere Ansetzung spricht, führt vielmehr gerade sie am zwingendsten unter allen Darstellungen dieser Tafel in eine spätere Zeit; Zug um Zug verrät die vorgeschrittene Entwickelung.

Nötigt also schon eine genauere Prüfung auch der auf der Marientafel zur Darstellung gebrachten Scenen, mit der zeitlichen Fixierung über den Maximiansthron ganz an das Ende der altchristlichen Kunstära herabzugehen, so wird dies vollends unumgänglich bei einer eingehenderen Untersuchung der Typen und Kompositionen auf dem Vorderdeckel.

Strzygowski[1] bringt den im Mittelfelde thronenden Christus mit der Darstellung des Probianus[2] in Verbindung, um die Etschmiadzinplatten, „soweit als es die übrigen Typen erlauben, an das vierte oder fünfte Jahrhundert heranzurücken". Zunächst aber ist darauf aufmerksam zu machen, dass diese Analogie nur bei annähernder Gleichzeitigkeit von Gewicht wäre; da aber hievon keine Rede sein kann, so beweist die Beziehung nichts, weil derselbe Typus auch später noch erscheint auf dem Deckel von Murano[3], mit dem sich die Darstellung des Etschmiadzin-Deckels wegen grösserer Zeitnähe noch mit grösserem und besserem Rechte zusammenstellen lässt. Ueberdies ist der Sitz Christi auf dem Etschmiadzin-Deckel ein wesentlich anders konstruierter als der des Probianus. Es fehlt dort völlig die Rücklehne, die sogar auch auf dem Deckel von Murano und zwar in der oben abgerundeten Form vorhanden ist. Insbesondere aber spricht gerade dieser Christus des Etschmiadzin-Deckels mit am nachdrücklichsten für die Datierung *nach* dem vorher besprochenen Diptychon wie *nach* den Pariser Buchdeckeln. Hieran sehen wir nämlich, dass es durchgehende Regel in unserer Schnitzschule war, den thronenden Christus nie anders als mit einem langen spitzen Vollbarte ausgestattet darzustellen. Diese Regel bestätigt auch noch das Diptychon von Saulieu. Der Christus der Etschmiadzin-Tafel aber ist *unbärtig*. Im allgemeinen allerdings ist vollkommen richtig, wenn Strzygowski[4] behauptet, der Kopftypus Christi darf „nur vorsichtig für das Alter der Tafel geltend gemacht werden". Aber innerhalb dieser bestimmten Schule bezeugt die auffallende Abweichung, dass die Geschlossenheit derselben bereits gelockert, dass ihre Auflösung unmittelbar bevorsteht. Mit der unbärtigen Gestaltung Christi in der neutestamentlichen Schnitzschule Ravennas ist thatsächlich der Punkt erreicht, wo die nächstfolgende Schule einsetzt,

[1] Vgl. a. a. O. S. 32f.
[2] S. o. S. 25 Anm. 2.
[3] Garr. t. 456; s. u. § 5.
[4] Vgl. a. a. O. S. 33.

wenn letztere nicht gar selbst die jüngsten Glieder ihrer Vorgängerin schon wieder beeinflusst.

Die hier an dem Christustypus gemachte Beobachtung ist darum so wichtig, weil sich dieselbe Erscheinung mehrere Male in den Scenen der ersten Etschmiadzin-Tafel wiederholt. Bevor wir aber die übrigen Darstellungen verfolgen, gilt es noch ein Wort zunächst über den Paulus zur Seite Christi zu sagen. Derselbe soll nämlich für eine Datierung spätestens in den Beginn des sechsten Jahrhunderts sprechen, weil er „hier und auf dem Pariser Diptychon nur durch den langen Bart, nicht auch durch die Glatze charakterisiert ist, die seit dem Ende des fünften, Anfang des sechsten Jahrhunderts allgemein giltig wird“ [1]. Wir werden aber bald eine Elfenbeintafel kennen lernen, die den Apostel und zwar inschriftlich benannt in demselben Typus zeigt, und die doch zweifellos jünger ist als die Frontfiguren der ravennatischen Kathedra.

Was sodann die in den beiden Oberstücken des Etschmiadzin-Diptychons rechts und links angebrachten Brustbilder von Sonne und Mond anbelangt, welche dadurch, dass sie auf das Kreuzmonogramm in der Corona herabblicken, während sie auf denjenigen monzeser Oelfläschchen, die sie ebenfalls zeigen [2], sich von dem Kreuze abwenden, angeblich auch für den engeren Anschluss an den Sarkophagtypus zeugen, so ist dem einmal entgegenzuhalten, dass man kein Recht hat, auf grund der Verschiedenheit palästinensischer und oberitalischer Typen das höhere oder geringere Alter der einen oder anderen Monumentenreihe zu behaupten, ferner aber, dass das Herabblicken der über dem Kreuze angebrachten Personifikationen von Sonne und Mond ein echtes Motiv mittelalterlicher Kunst ist [3], der sich die Etschmiadzin-Tafeln auch in diesem Punkte viel mehr nähern als irgend einem altchristlichen Sarkophage. Ueberhaupt ist jedenfalls hier der so vielfach missbrauchte Hinweis auf die „Anlehnung an den Sarkophagtypus“ in der Aufnahme von Sonne und Mond, um damit das hohe Alter der Etschmiadzin-Tafeln, insonderheit gegenüber dem Deckel von Murano (!), der an ihrer Stelle zwei Engel hat, zu begründen, gänzlich verfehlt, ja unbegreiflich, und wäre, wie so oft, weit besser unterblieben.

Die Seitenfelder der Christustafel enthalten nun zwei, jedenfalls ihrer kompositionellen Behandlung nach in der christlichen Kunst

[1] Strzygowski a. a. O. S. 33 unter Hinweis auf Ficker a. a. O. S. 153.

[2] Garr. t. 434, 2. 5. 6.

[3] Vgl. z. B. Garr. t. 459, 2. 3 (s. u. § 7) und viele andere mittelalterliche Elfenbeintafeln.

völlig neue Gegenstände, die überdies in ihrer Bedeutung beide vollkommen unklar sind. Was soll die erste Scene links oben sein!? Strzygowski[1] erkennt darin die Heilung des Wassersüchtigen nach Lukas 14 2ff.: vielleicht das erste Beispiel der bildlichen Darstellung dieses Wunders, wenn nicht die auf einem Sarkophage des Museo Kircheriano in Rom[2] älter sei. Allein abgesehen davon, dass bei diesem römischen Sarkophage an die vermutete Deutung kaum zu denken ist, muss man doch billig fragen, ob die Person mit dem stark angeschwollenen Leibe vor Christus wirklich ein Mann und nicht vielmehr eine Frau ist! Wenigstens scheint es nach der doch vorzüglichen Abbildung bei Strzygowski viel eher als eine männliche eine weibliche Figur zu sein. Welches Wunder Christi aber — denn um ein solches kann es sich allein handeln — in diesem Falle dargestellt ist, weiss ich nicht zu sagen. Man könnte nur an die Heilung der Blutflüssigen denken, um so mehr, als sich dieselbe auch auf dem Pariser Deckel findet, hier freilich in dem altgewohnten Typus, dort, falls die Vermutung richtig ist, in einer total anderen Auffassung. Letzteres würde aber dem entsprechen, was wir auch sonst schon konstatieren konnten. Allein auch wenn wir annehmen, es sei ein Mann und zwar der Wassersüchtige, so muss man doch ohne weiteres gestehen, dass die gesamte altchristliche Kunst eine solche — mit so dickem Leibe — rein mittelalterliche Figur nicht kennt[3].

Bei dem unteren Felde der linken Seite ist eine ganz bestimmte Erklärung auch nicht zu geben. Strzygowski[4] schlägt zwei Deutungen vor: „die Heilung des Mondsüchtigen nach Matth 17 14 ff., von dem sein Vater berichtet, dass er oft *ins Wasser* falle, oder die Heilung des Gichtbrüchigen in den Hallen *am Teich* Bethesda nach Joh 5 2ff. In beiden Fällen wäre das begrenzte Wasserbecken mit dem Fische nur angedeutet, um den Kranken lokal näher zu bezeichnen. Doch", so bemerkt Strzygowski weiter, „verhehle ich mir selbst nicht, dass diese Auskunft ungenügend ist. Bei der Heilung liegt nach dem Texte der Evangelien der Mondsüchtige auf der Erde, der Kranke am Teiche Bethesda in einer Halle . . . Wenn nicht erfahrenere Kenner die Scene zu identifizieren wissen, wird man am besten annehmen, dass eine apokryphe Teufelaustreibung dargestellt sei." Das letzte ist das wahrscheinlichste, zumal wenn man beachtet, dass die am oder im Wasser liegende Gestalt dem

[1] Vgl. a. a. O. S. 26. 35. [2] Garr. t. 404, 1.
[3] Vgl. hiezu z. B. die schwangere Maria, Garr. t. 417, 3.
[4] Vgl. a. a. O. S. 35 f.

Fische die Finger in den Mund zu stecken scheint, vor allem aber, dass das linke Bein des Jünglings ein Pferdebein ist.

Ist diese Deutung richtig, so enthält die Tafel zwei Felder mit Heilungen von Dämonischen. Denn eine solche Darstellung liegt auch vor in dem unteren Felde der rechten Seite, wo es sich offenbar um zwei Besessene handelt[1], da die beiden Jünglinge, sowohl derjenige, welcher sich vor Christus tief verneigt, wie der im Hintergrunde aufrecht stehende, am Oberkörper nackt sind. Eine Dämonenaustreibung findet sich aber in der altchristlichen Kunst zum ersten Male datiert in dem Codex des Rabulas[2] vom Jahre 586, in gleicher Auffassung mit Verbildlichung des Dämons über dem Haupte des Kranken erst wieder auf dem Buchdeckel aus Murano[3], in der Auffassung des Etschmiadzin-Deckels ausser auf der Pariser Christustafel auf der am Ende des zweiten Paragraphen behandelten Pyxis Walter Sneyd's in Keele Hall und namentlich auf einer der jetzt in der Sammlung Basilewsky's befindlichen Hahn'schen Pyxiden[4], sowie auf einer Pyxis in Darmstadt[5]. Von diesen beiden letzten Monumenten gehört aber das erste in das achte, das zweite frühestens in das siebente, jedenfalls nicht in das sechste Jahrhundert!

Erwägt man nun weiter, dass die Pariser Deckel nur eine Heilung eines Dämonischen enthalten, dass auf dem Etschmiadzin-Deckel in dem gleichen Felde zwei Dämonische erscheinen, dass dieser Anschluss an den Matthäus-Bericht in der gesamten altchristlichen Kunst völlig isoliert dasteht, dass der Etschmiadzin-Deckel die Blindenheilung beseitigt und dafür höchst wahrscheinlich eine zweite Teufelaustreibung aufnimmt, dass, falls diese letzte Scene die allein noch mögliche Heilung des Mondsüchtigen am Teiche Bethesda repräsentierte, die kompositionelle Behandlung derselben eine völlig neue ist[6], dass er statt der Heilung der Blutflüssigen in dem herkömmlichen Typus eine Darstellung gibt, die vielleicht ebenso gedeutet werden muss, dann aber wiederum eine ganz abweichende Darstellungsart befolgt, vielleicht aber auch die Heilung des Wassersüchtigen veranschaulicht, aber auch in diesem Falle, wie gesagt, in einzigartiger Weise, so wird man unter Berücksichtigung dessen, was wir vorhin bereits festgestellt, mit Notwendigkeit zu dem Schlusse gedrängt, dass der Schnitzer der Etschmiadzin-Tafeln nicht bloss seiner Schule, sondern

---

[1] Nach Matthäus 8 28 ff.

[2] Garr. t. 134, 2.

[3] Garr. t. 456; s. u. § 5.

[4] Garr. t. 438, 5; s. u. § 5.

[5] Fig. 7; s. u. § 5.

[6] Vgl. Le Blant, Étude Pl. XXXIII, 1. Von demselben: Les sarcophages de la Gaule, Paris 1886, Pl. V, 4.

der altchristlichen Kunsttradition überhaupt schon etwas entrückt ist. Er hängt noch zweifellos mit ihr zusammen — das zeigt der Rest der Scenen auf der Christustafel, das zeigt namentlich auch die Marientafel —, aber nur mehr lose. Er fühlt sich nicht mehr gebunden an seine Schule, er will Neues bieten, will neue Typen schaffen, überschätzt freilich dabei sehr seine Leistungsfähigkeit und sein Geschick.

Denn auch die Technik, der Stil, die ausserordentlich geringe Kunstfertigkeit steht tief unter der Kathedra des Maximianus, ja wenn Strzygowski[1] meint, die Platten in Paris und Etschmiadzin seien beide flott, ohne Rücksicht auf Feinheit im Detail, wie in einer stark beschäftigten Modewerkstatt gearbeitet; immerhin verrate aber der Etschmiadzin-Deckel eine tüchtigere Hand als der in Paris, so kann ich das erste nur bedingungsweise zugeben, das zweite nicht finden. Denn erstens ist sehr fraglich, ob die Schnitzer unserer Tafeln auch bei grösserer Aufmerksamkeit noch die Fähigkeit, das künstlerische Vermögen hatten, Besseres zu leisten, und betreffs des zweiten weise ich auf die plump-rohe Behandlung der Person mit dem dicken Leibe hin, auf den Einzug Jesu in den Unterstücken der Christustafel in Etschmiadzin und der Marientafel in Paris: hier ist das Pferd — es ist kein Esel — weit besser und lebendiger gegeben wie dort, hier sind die laufenden Figuren doch um etwas annehmbarer wie dort. Dies kommt aber vor allem zur Geltung in der Reise nach Bethlehem, wo Joseph auf dem Pariser Deckel ruhig und gemessen mit leicht gebogenem rechtem Knie vorwärts schreitet, während er auf dem Etschmiadzin-Deckel weit ausgreift und sich vorbeugt, so dass man glaubt, er wolle zu Boden stürzen. Es ist ausserdem zu beachten, dass der Schnitzer des Etschmiadzin-Deckels stets die Architektur im Hintergrunde weglässt bis auf das Feld mit der Prüfung Mariä durch das Fluchwasser, dass er sie aber auch hier nur an den Seiten andeutet, dass dagegen der Schnitzer der Pariser Tafeln sie in drei Feldern der Marientafel sorgfältig herausgearbeit hat. Doch scheint sonst die zweite Tafel dem Schnitzer des Etschmiadzin-Deckels noch etwas besser gelungen zu sein als die erste, weil er sich dort mehr an die überkommenen Vorlagen hielt.

Mag man aber trotzdem das Plattenpaar in Etschmiadzin „künstlerisch" höher stellen als das Pariser, die sachliche Beurteilung kann, wie wir gesehen haben, keinen Zweifel darüber lassen, dass die Etschmiadzin-Deckel auf der Schwelle der altchristlichen zur

[1] Vgl. a. a. O. S. 30.

mittelalterlichen Kunstperiode stehen. Ihr Schnitzer repräsentiert den letzten Ausläufer der Schule, der sich von seinen grösseren Ahnen zu emanzipieren sucht und dessen fragwürdige Gewandtheit sich daraus erklärt, dass er in einem Atelier gross geworden, das immerhin relativ Gutes geleistet hatte.

In Bezug auf die Technik steht, wie gezeigt, der Meister der Pariser Deckel demjenigen der Etschmiadzin-Tafeln mindestens gleich, beide stehen jedoch tief unter dem Meister des ravennatischen Thronsessels. Vor allem aber operiert der Schnitzer der Pariser Deckel noch durchaus mit den Typen der Kathedra des Maximianus. Wir müssen demnach die Buchdeckel der Nationalbibliothek in Paris noch in die zweite Hälfte des sechsten, diejenigen des Patriarchenklosters Etschmiadzin dagegen in das siebente Jahrhundert verweisen. Dabei brauchen wir nicht — können wohl auch nicht — über dessen erste Hälfte herunterzugehen.

Wir haben im Laufe der vorangehenden Untersuchung einer Elfenbeintafel Erwähnung gethan mit einem Paulus, dessen Typus insofern demjenigen des ersten Etschmiadzin-Deckels gleicht, als er ebenfalls nicht den kahlen Schädel, sondern volles Haar hat, das nur die verhältnismässig niedere Stirn frei lässt. Es handelt sich hiebei um die allein erhaltene, vom Musée de Cluny angekaufte Hälfte eines Diptychons aus der Sammlung Spitzer in Paris[1]. Die Tafel erinnert sofort an diejenigen auf der Vorderwand der Kathedra. Der erste Eindruck wird denn auch gerechtfertigt bei der Einzelvergleichung. Der starke Körper, vor allem der mächtige Kopf des Paulus selbst, dessen Name über ihm auf dem Architrav eingeritzt ist, mit dem langen spitzen Barte stimmt durchaus überein mit der Gestalt des Täufers und insonderheit des Evangelisten zu seiner Rechten. Seine Tracht ist vollkommen die gleiche, auch er trägt wie jene Männer Sandalen. Die Schrittbewegung, die Haltung der Rechten, das Buch der Linken findet bei ihnen die genaue Parallele.

[1] Gazette archéologique XIV (1889), Pl. 22; dazu ebenda Emile Molinier S. 108f. (Die von Molinier ebda. publizierte Tafel mit Petrus gehört schon um ihrer verschiedenen Grösse willen nicht mit der Paulustafel zusammen; letztere hat 0,326 m Höhe und 0,134 m Breite, erstere 0,335 m Höhe und 0,125 m Breite. Dazu kommt die Verschiedenheit der Kapitelle, des ganzen oberen Abschlusses, der Fussbekleidung. Thatsächlich ist denn auch die Petrustafel in einer anderen Schule als Teil eines Diptychons entstanden, dessen andere Hälfte ebenfalls noch nachweisbar ist, s. u. § 5.) La Collection Spitzer. 3 Bde. Text, 1 Bd. Tafeln, Paris 1893. 1895, Pl. IV, 38. La Collection M. Frédéric Spitzer, 6 Bde., Paris 1890—1892, Les Ivoires, bearb. von Alfred Darcel, Bd. I, (S. 19ff.), Pl. I, Katalog S. 30 Nr. 3.

Betrachten wir die Architektur, so sind die Säulen in der Bildung der Basis, des Schaftes, des Kapitells, die Bogen mit dem Eierstab und dem Zahnschnitt darunter mit denen der Kathedra-Tafeln identisch, nicht freilich in der künstlerischen Durchführung, und das gilt namentlich auch von der Behandlung des Paulus selbst hier im Verhältnis zu dem Täufer und den Evangelisten dort. Das künstlerische Vermögen des Meisters, der das Paulusdiptychon geschnitzt hat, ist offenbar ein beträchtlich geringeres als dasjenige des Meisters der Kathedrafiguren. Es ist die gleiche Schule, aber ein tieferes Stadium ihrer Geschichte; wir müssen demnach unsere Tafel unter die Kathedra herabdatieren. Immerhin steht dieselbe dem Maximiansthrone einerseits auch formell noch so nahe, andererseits steht sie denjenigen Arbeiten der neutestamentlichen Schule Ravennas gegenüber, die wir in das siebente Jahrhundert setzen mussten, noch auf einer so viel höheren Stufe, dass ihre Datierung in das letzte Viertel des sechsten Jahrhunderts als notwendig erscheint.

Aus ungefähr derselben Zeit stammt auch die eine der beiden Pyxiden von Lavoute-Chilhac (bei le Puy), welche Rohault de Fleury[1] bekannt gemacht hat. Die hieher gehörige Pyxis enthält zwei Darstellungen: das Gespräch Jesu mit der Samariterin und die Heilung des Lahmen[2]. Dass diese Pyxis in die neutestamentliche Schule Ravennas gehört, ergibt sich als unzweifelhaft aus den beiden Darstellungen. Vergleichen wir nämlich zunächst die zweite Scene mit der entsprechenden auf dem zweiten Mailänder Buchdeckel[3] einerseits, auf der Kathedratafel[4] andererseits, so kann es keine Frage sein, womit die Darstellung der Pyxis zusammenzufassen ist. Ist dadurch die Unmöglichkeit erwiesen, dieselbe mit Mailänder Arbeiten in Verbindung zu bringen, und zugleich die Beziehung zu Ravenna offenbar, so ist fast noch wichtiger, dass auch die andere Scene und zwar mit voller, unwiderleglicher Evidenz die Entstehung der Pyxis in der neutestamentlichen Schule Ravennas bezeugt und nicht erlaubt

[1] Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 366, aufgerollt Pl. 367; vgl. ebenda S. 65b. Beide Pyxiden haben nach Rohault de Fleury den Fuss und Deckel in der Form eines vom Kreuze überragten Zeltdaches im 13. Jahrhundert erhalten. Bezüglich der zweiten Pyxis vgl. den folgenden Paragraphen.

[2] Rohault de Fleury a. a. O. findet in der Lampe zwischen zwei Säulen „le tombeau, image du tabernacle qui renferme le corps du Seigneur". Allein mir scheint die Lampe unter dem Schlosse lediglich als Füllung zu dienen, was auf anderen Pyxiden mit allerlei anderen Dingen geschieht (vgl. Garr. t. 437, 4. 438, 3. 439, 1. 2. Mitteilungen der k. k. Central-Commission II. Jahrg., Neue Folge, 1876, Tafel zu S. 52).

[3] Garr. t. 455; s. o. S. 66ff. [4] Garr. t. 419, 4.

— was auf Grund des Stilcharakters weit weniger entschieden werden kann, als dies der Mailänder Schule gegenüber der Fall ist —, sie der auf die ravennatische folgenden Schule Oberitaliens zuzuordnen. Das, worauf es nämlich ankommt, liegt darin, dass Christus am Brunnen sitzt; dies ist, abgesehen von der Darstellung der Kathedra des Maximian, durchweg der Fall in Ravenna, während er in der folgenden Gruppe von Denkmälern ausnahmslos bei der Samariterin steht. Damit ist die Zugehörigkeit zu den Werken des neutestamentlichen Ateliers in Ravenna gesichert und jedem Versuch, sie demselben abzusprechen, der Boden entzogen.

Bevor wir jedoch zu der neuen Schule fortschreiten, haben wir noch eine grosse Elfenbeinplatte zu behandeln, deren Inhalt bis auf die Darstellung des Kopfstückes rein profaner Natur ist. Es ist das sogenannte Constantius-Diptychon in der Bibliotheca Barberini zu Rom[1]. Das Oberstück der Barberinischen Tafel zeigt in der Mitte ein von zwei fliegenden Engeln gehaltenes Medaillon mit dem Brustbilde des unbärtigen Christus im griechischen Redegestus; in der Linken hat er ein Kreuz, neben ihm erscheinen Sonne, Mond und ein Stern. Im Haupt- und Mittelstücke der ganzen Tafel sehen wir einen unbärtigen Kaiser als Krieger zu Ross, in der Rechten eine mit der Spitze auf den Boden gestellte Lanze haltend „ad indicarne il possesso dovuto alle sue armi“[2]. Vorn unter dem Pferde sitzt eine als Terra zu deutende Frau mit Früchten in dem Bausche ihres Gewandes, die rechte Hand an die Fussohle des Imperators legend und so ihm als Stütze dienend. Hinter dem Pferde steht mit etwas gebrochener Haltung in (orientalischer) Barbaren-Tracht ein Mann, der die rechte Hand an des Herrschers Lanze legt und mit der linken das Zeichen des Staunens und der Verwunderung macht. Rechts oben schwebt auf einer von zwei sich kreuzenden Bändern umschlungenen Kugel eine Victorie mit der Palme in der Linken; in der von dem ausgestreckten Arme weggebrochenen rechten Hand reichte sie offenbar dem Kaiser einen Kranz entgegen. Eine zweite Victorie erscheint auf dem allein erhaltenen linken Seitenstücke. Hier steht ein jugendlicher Krieger, der dieselbe auf einer Konsole dem Kaiser darbringt; vor ihm am Boden befindet sich ein Gegenstand, der wohl eine mit Geld gefüllte Tasche vorstellt. In dem

[1] Gori II, S. 163 t. I. Photographie Simelli's. Kraus, Die christliche Kunst S. 125, Fig. 31. Daremberg et Saglio, Dictionnaire, Art. „Diptychon“ (G. Bloch), S. 275, Fig. 2459. Kopfstück bei Garr. t. 449, 1. Der Engel rechts in dem Kopfstück bei Aykalow a. a. O. Fig. 5. — Vgl. Westwood S. 353 f. Meyer a. a. O. S. 49 ff.

[2] Garr. VI, S. 73.

Unterstücke kommen von links (zwei) Männer in orientalischer Tracht, begleitet von einem Löwen, mit Tribut, von rechts (zwei) andere, deren Oberkörper entblösst ist und die eine eigenartige Kopfbedeckung tragen. Ein Tiger und ein Elefant gehen neben ihnen her, und der vordere der beiden Barbaren trägt einen mächtigen Elefantenzahn. Ihnen voran schreitet eine Victorie, die, mit einer Palme in der Linken, zum Kaiser aufsieht und die Rechte zu ihm erhebt. Die ihren Tribut darbringenden Männer sind also offenbar die Vertreter der von dem Kaiser bezwungenen Länder, von Asien und Afrika.

Meyer[1] bezeichnet die Barberinische Tafel als „eine gute Arbeit des vierten oder fünften Jahrhunderts“[2]. Diese Datierung ist unmöglich. Das vierte Jahrhundert kann schon wegen der Beflügelung der Engel[3] im Kopfstücke nicht in Betracht kommen. Andererseits lässt der Kreuzstab in der Hand Christi eine Ansetzung vor dem sechsten Jahrhunderte schlechterdings nicht zu. Eine spätere Entstehung ist nicht nur nicht notwendig, sondern auch ausgeschlossen wegen der relativ hohen Vollendung der Arbeit. Die Tafel ist also im sechsten Jahrhunderte geschnitzt[4]. Bedenken wir nun: sechstes Jahrhundert die Entstehungszeit, Asien und Afrika Tribut entrichtend, auf dem linken Seitenstücke ein jugendlicher Mann in Waffenrüstung die Victoria darbringend, auf dem verlorenen rechten höchst wahrscheinlich eine entsprechende Figur: der Kaiser kann nur Justinian I. sein[5], der den Perserkönig zum Frieden zwang, der durch die Zertrümmerung der Vandalenherrschaft ausser Sardinien und Corsica das löwen- und elefantenreiche Afrika seinem Reiche einverleibte und der alle diese gewaltigen Siege errang durch seine beiden grossen Feldherren Belisar und Narses[6]. Da aber die durch Belisar vollendete Unterwerfung der Vandalen erst im Jahre 534 vollendet wurde, so kann unsere Tafel erst nach diesem Jahre verfertigt sein.

[1] Meyer a. a. O. S. 49. 55.

[2] Ebenso G. Bloch a. a. O. Kraus, Die christl. Kunst S. 128 bemerkt, die Reliefs des Barberinischen Diptychons seien „aus dem Mittelalter, in welchem sich die Anfertigung solcher Diptychen, freilich zu ganz anderem Gebrauche, fortsetzte“. In seiner R.-E. I. S. 405a vermeidet er, wie Westwood, jede nähere Angabe.

[3] Engel, nicht „vittorie“, wie Garrucci sagt, sind die beiden Flügelgestalten, die das Medaillon tragen.

[4] Ebenso Molinier, Ivoires S. 9.

[5] So richtig bereits Garrucci VI, S. 74.

[6] Zu den drei bisher bekannten Diptychen des Justinian als des Konsuls vom Jahre 521 vgl. Meyer a. a. O. S. 9. 70 Nr. 23—25.

Doch die Antwort auf die Frage nach der Heimat wird auch eine noch genauere Bestimmung der Zeit in sich schliessen. Im sechsten Jahrhunderte können nur zwei Elfenbeinschnitzschulen für eine so bedeutende Arbeit in Frage kommen: Ravenna oder Byzanz. Dass sie aber nichts mit dem britischen Erzengel[1] zu thun hat, liegt auf der Hand. Schon dadurch also sind wir an Ravenna gebunden. In der That sind denn auch die formalen Beziehungen zu den Arbeiten der neutestamentlichen Schule Ravennas offenbar. Der Stilcharakter ist durchaus der gleiche. Der Christustypus hat nur hier seine genaue Parallele und ist wesentlich unterschieden von dem byzantinischen[2]. Nicht in Byzanz, wohl aber in Ravenna ist es Regel, dass Christus den Kreuzstab führt. Es kann demnach gar kein Zweifel darüber bestehen, dass die Baberinische Tafel ein Erzeugnis ravennatischer Kunstübung bildet.

Nun aber ist kaum denkbar, dass man in dem ostgotischen Ravenna für den byzantinischen Kaiser das Diptychon schnitzte, in einer Zeit, wo dieser darauf ausging, der Ostgotenherrschaft in Italien ein Ende zu bereiten. Thatsächlich aber fiel „das zuvor nie bezwungene Ravenna in die Hände des Byzantiners Belisar“[3] im Jahre 539 n. Chr.; Ravenna wurde nun die Hauptstadt des byzantinischen Italien und „damit war das dritte Stadium in der Machtstellung dieser Stadt eingeleitet“[4], nachdem sie unter Galla Placidia († 450) ihre erste, unter Theodorich d. Gr. († 526) eine zweite Blütezeit bereits erlebt hatte. Wir müssen also annehmen, dass das Diptychon in Ravenna erst nach der Aufrichtung der Herrschaft Justinians hergestellt ist. Es liegt aber kein sachlicher Grund vor, über die Mitte des Jahrhunderts herabzugehen, ja, die Güte der Arbeit nötigt, an der höchstmöglichen Grenze festzuhalten. Damit ergibt sich von selbst die Entstehung der Platte im vierten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts[5], also in demselben Jahrzehnt,

---

[1] Garr. t. 457, 1; s. u. § 7.

[2] Vgl. z. B. Garr. t. 457, 2; s. u. § 7.

[3] Richter a. a. O. S. 3. [4] Richter a. a. O. S. 2.

[5] Da die Tafel in Ravenna verfertigt ist, so ist kaum daran zu denken, dass das Diptychon von einem consul ordinarius dem Kaiser geschenkt wurde. Schon deshalb ist die von Westwood S. 365[5] bezüglich zweier zusammengehörigen Elfenbeinfragmente frageweise ausgesprochene Vermutung abzulehnen. Das Museo Trivulzi in Mailand besitzt nämlich zwei quer oblonge Tafeln, ursprünglich das Kopf- und Fussstück einer grossen Diptychontafel (abgeb. bei Meyer a. a. O. Taf. I. II, dazu ebda. S. 50ff.; vgl. auch Molinier, Histoire générale I, S. 38f. Nr. 46. 47. S. o. S. 12 Anm. 1). Angesichts derselben frägt Westwood: „Can these be parts of the other leaf of the great Barberini dip-

wo derselbe Justinian in demselben Ravenna noch einmal im Bilde uns entgegentritt[1]. Das Barberinische Diptychon lässt uns also die Elfenbeinschnitzerei Ravennas etwas weiter zurück verfolgen, als dies mit der Kathedra und dem Berliner Diptychon möglich war. Aber es bezeugt in authentischer Weise zusammen mit dem Thronsessel des Maximianus in kunstgeschichtlicher Beziehung die hohe Leistungsfähigkeit derselben um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, in mehr kulturgeschichtlicher Hinsicht die hervorragende Bedeutung und das gewaltige Ansehen der Schnitzschule, die für Kaiser und Bischof arbeitete. Rasch ging es mit ihr abwärts: ein Jahrhundert später, um die Mitte des siebenten Jahrhunderts, scheint es mit ihrer Existenz zu Ende gewesen zu sein. Aber wenn sie selbst auch nicht mehr war, sie lebte in der denkbar wirksamsten Weise fort in Rom[2], noch mehr aber in dem Kulturmittelpunkte des neu eingewanderten Arianer- und Barbarenvolkes.

§ 5. Monza.

Man hat die Denkmäler, welche für die monzeser Schule in Betracht kommen, in der Regel als weitere Erzeugnisse ravennatischer Kunstthätigkeit angesehen. Davor hätte freilich schon die bei vielen Stücken bereits früher gewonnene Einsicht ihrer späten Entstehung warnen müssen, die doch eine Zusammenfassung mit den letzten Monumenten ravennatischer Provenienz aus stilistischen und sachlichen Gründen nicht zulässt. Thatsache ist allerdings, dass die Verwandtschaft der beiden Schulen, richtiger dass der weitgehende Anschluss unserer jüngeren Schule an die Vorläuferin in Ravenna — es kommt fast lediglich die neutestamentliche Schule in Betracht — formell wie inhaltlich das Trennende nicht unschwer übersehen lässt.

tych?“ Die Antwort kann aus dem bereits angegebenen Grunde nur verneinend lauten. Aber auch wegen der Darstellungen und, was hier vielleicht noch wichtiger ist, formell in jeder Hinsicht passen beide Stücke nicht zu den entsprechenden der Barberinischen Tafel.

[1] In dem Mosaik der Kirche S. Vitale, die im Jahre 547 geweiht ist: Garr. t. 264, 1. J. H. von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1879—1882, Bd. I, Taf. 4 (farbig). Vgl. Garr. t. 449, *a*, *a'* (der Kopf des Mosaiks und derjenige des Diptychons). — Dagegen ist die Deutung des Christus adorierenden Kaisers in dem bekannten Mosaikgemälde über dem Haupt- oder Königsportale der Sophienkirche in Konstantinopel (abgeb. bei Wilhelm Salzenberg, Die Baudenkmäler von Konstantinopel, Text und Atlas, Berlin 1854) als Justinian I. unmöglich wegen der Bärtigkeit. Es könnte frühestens Phokas (602—610) sein; vgl. Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief a. a. O. S. 70.

[2] S. o. S. 65.

Genügt diese Thatsache, den traditionellen Irrtum zu entschuldigen, so gebietet sie doch auch, sorgfältiger und schärfer zu beobachten. So freilich kann es nicht schwer fallen, der historischen Wirklichkeit auf die Spur zu kommen.

Es empfiehlt sich von selbst, auszugehen von dem Werke, welches die meisten Darstellungen umfasst, also einmal eine Reihe bestimmter, in der Schule gebräuchlicher Kompositionen kennen lehrt, sodann die hauptsächlichsten Einzelmerkmale an die Hand gibt, welche dieser Schule eigentümlich sind. Der Deckel aus S. Michele in Murano bei Venedig, den jetzt das öffentliche Museum (die Bibliothek) zu Ravenna birgt[1], repräsentiert in der That ein kleines Kompendium. Er enthält fast alle Typen, die sich auf einer Reihe von Arbeiten zerstreut finden, und gibt so eine vortreffliche, wenn auch bei weitem nicht lückenlose Uebersicht der Bildtypen, die in der Schule verwendet wurden. Es ist im höchsten Masse zu bedauern, dass die ursprünglich zweifellos vorhandene zweite Tafel nicht erhalten oder doch nicht bekannt ist[2], da sie gewiss den Vorderdeckel in vorzüglichster Weise ergänzen würde. Die Disposition desselben ist die von den grossen Diptychen her bekannte: ein Kopfstück, ein Fussstück, zwei ein Mal geteilte Seitenstücke; eigentüm-

[1] Garr. t. 456. Gori III, S. 85, tab. VIII (nicht III, 41, wie Westwood und ihm folgend Kraus, R.-E. I, S. 405b und Clemen a. a. O. S. 117 angeben). Pératé a. a. O. S. 339 Fig. 231. Mittelfeld: Rohault de Fleury, La messe II, Pl. 156. Brustbild des Erzengels am linken Rande des Kopfstückes: Derselbe, ebda. V, Pl. 401. Heilung des Dämonischen: Derselbe, L'Évangile I, Pl. XLII. Dieselbe Scene: Kraus, R.-E. II, S. 857, Fig. 495. Heilung des Gichtbrüchigen: Rohault de Fleury, L'Évangile I, Pl. LII, 2. Heilung des Blindgeborenen: Derselbe, ebda. II, Pl. LIX, 2. Auferweckung des Lazarus: Derselbe, ebda. Pl. LXVII, 5. — Vgl. Labarte a. a. O. Text, Bd. I, S. 208f. Westwood S. 50 f Nr. 116 und S. 360[2]. S. o. S. 3.

[2] Nach Westwood S. 381 befinden sich in der Michaelskirche zu Murano, also eben dort, wo unser Buchdeckel war, „seven ivory plaques, sculptured in relief, containing eight subjects, representing Christ seated in the midst of His disciples; His miracles and subjects taken from the Old Testament. End of 4th century". Kraus, R.-E. I, S. 407b sagt: „Ehemals" in S. Michele zu Murano, und bemerkt ferner: „Noch nicht abgebildet." Man könnte versucht sein, daran zu denken, dass S. Michele in Murano auch die zweite Tafel in ihren einzelnen Teilen besitzt bzw. besass. Allein jene sieben Tafeln mit den acht Darstellungen, umfassend Wunderthaten Jesu und Scenen aus dem Alten Testamente, darunter Christus sitzend inmitten seiner Jünger: diese Tafeln dürften doch abgebildet sein. Sie sind zweifellos identisch mit dem im ganzen aus sieben Teilen sich zusammensetzenden, aus Murano stammenden Buchdeckel, dessen acht Felder ebenso viele Darstellungen zeigen, Darstellungen, welche den von Westwood gemachten Angaben vollkommen entsprechen.

lich ist, dass auch das Mittelstück in zwei sehr ungleich hohe Felder zerlegt ist, von denen das niederere predellenartig unter dem grösseren liegt. Letzteres, das Hauptfeld der Platte, zeigt Christus zwischen den mit je einer unbärtigen Figur zu seiner Seite stehenden Hauptaposteln Petrus (zur Linken) und Paulus (zur Rechten) unter einem dachartig angeordneten Pflanzenornamente thronend[1], über dessen beiden Seiten rechts und links sich ein Kreuz erhebt. In der Predelle sehen wir die drei hebräischen Jünglinge mit zum Gebete erhobenen Armen in den sie umzüngelnden Flammen. Ein vierter Jüngling, mit Flügeln ausgestattet, der Engel, schreitet von links herzu und streckt seinen Kreuzstab in das emporlodernde Feuer, um dessen verzehrende Wirkung zu vernichten. In dem Kopfstücke schweben, wie auf der Barberinischen Tafel, den Pariser und den Etschmiadzin-Deckeln, zwei Engel mit einem von der corona triumphalis umschlossenen Kreuzmonogramm. An den Enden steht je ein Erzengel in Konsulartracht mit der Kugel in der einen, dem Kreuzstabe in der anderen Hand. Die vier Seitenfelder enthalten vier Wunderthaten Jesu, nämlich 1. die Heilung eines Blinden, 2. die Heilung des gerasenischen Besessenen, 3. die Heilung des Paralytischen, 4. die Auferweckung des Lazarus. Das Fussstück ist dem Propheten Jonas gewidmet; es zeigt rechts seine Auswerfung in das Meer, links den Propheten unter der Kürbislaube ruhend, während ein von rechts heraneilender Engel zu ihm spricht.

Es bedarf weder besonderer Aufmerksamkeit noch langen Suchens, um zu finden, dass genau derselbe Inhalt dieses Fussstückes und zwar in einer fast identischen Form der Darstellung den Reliefschmuck zweier altchristlichen Pyxiden bildet. Die erste und zweifellos ältere der beiden[2], ehemals in S. Ambrogio[3] zu Mailand, befindet sich jetzt mit der Sammlung Basilewsky's in Petersburg[4], die andere[5],

[1] Vgl. o. S. 102; s. u. § 8 Nr. 5.

[2] Garr. t. 437, 2. Gori III Appendix tab. 24 oben. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, 6 Bde., Paris 1823 (mir nicht zugänglich), Pl. XII, 2. Der zum Schiff über dem Ketos heranschwebende Engel und ein Teil des Schiffes bei Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 365. Jonas unter der Kürbislaube mit dem Ketos bei Darcel et Basilewsky a. a. O. Nr. 28, Pl. XII. — Vgl. Westwood S. 273 Nr. 769 und S. 367.

[3] Nicht im Dom, wie Westwood meint.

[4] Also nicht verschollen, wie Kraus, R.-E. I, S. 406a angibt. Westwood (S. 367. 403) und Kraus, der Westwood folgt (R.-E. I, S. 408), führen die Pyxis irrtümlich zwei Mal auf. Aber die „Kopie" ist mit der „Vorlage" identisch (vgl. Garr. VI, S. 56).

[5] Garr. t. 437, 3. Hahn a. a. O. Taf. II, 5.

die aus Bayern in den Besitz Hahn's nach Hannover gelangt war, ist jetzt Eigentum des Bonner Altertumsvereins und wird in dem Provinzialmuseum zu Bonn aufbewahrt.

Die Basilewsky'sche Pyxis, die, ohne Boden und ohne Deckel, leicht elliptische Form hat, ist entweder unter Benutzung der gleichen Vorlage geschnitzt oder direkt nach dem Muraneser Deckel kopiert, nur dass die Scenen umgestellt sind. Dass die Pyxis jünger ist, ergibt sich, von formellen Dingen ganz abgesehen, aus der Hinzufügung des Engels zu der Komposition der Auswerfung des Propheten. Im übrigen ist das Schema in beiden Scenen dasselbe wie auf der Tafel aus Murano.

Die Hahn'sche, jetzt Bonner Pyxis, offenbar die späteste Arbeit, die in ihrer „Weichheit und Verschwommenheit recht deutlich das Bild einer rasch sinkenden Kunst gewährt“[1], zeigt die beiden Scenen wieder in der Reihenfolge des Ravennatischen Buchdeckels, wenn man auch hier mit noch grösserer Wahrscheinlichkeit annehmen darf, dass die Basilewsky'sche Pyxis ihr als unmittelbares Vorbild gedient hat. Freilich die Bonner Pyxis ist trotzdem ein derart eigentümliches Stück, dass schon Hahn[2] daran gedacht hat, sie möchte ein Produkt der Fälschung neuerer Zeit sein. Ein Zweifel an der Echtheit ist in der That nicht unberechtigt, um so weniger, als sich nicht feststellen lässt, wo die Pyxis herkommt. Andererseits ist allerdings zu beachten, dass auch schon dem Künstler der Basilewsky'schen Pyxis gerade jene Eigentümlichkeit nicht ganz fremd ist, die an der Bonner Pyxis Anstoss erregt. Macht sich doch auch schon in ihr der Zug zum rein Ornamentalen bemerkbar, wie namentlich das Tier, auf dessen Rücken Jonas ruht, beweist. Die etwas graziöse Art, mit welcher der Engel über dem Untier schwebt, nicht zum wenigsten auch die stilisierende Behandlung des Kürbisses liegen in der gleichen Linie. Bei alledem kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass von der Basilewsky'schen Pyxis bis zu der Bonner Kopie in Bezug auf die Rococo-Art noch ein ziemlich beträchtlicher Weg liegt. Unter diesem Vorbehalte mag sich das Gefäss hier einfügen. Ist es antik, dann ist auch der leiseste Zweifel darüber unmöglich, dass es mit der Basilewsky'schen Pyxis und dem Deckel aus Murano in eine Schule gehört.

Der Deckel aus Murano hat nun noch ein zweites Feld mit einer alttestamentlichen Scene: es ist der oben mit einer Predelle verglichene untere Abschnitt des Mittelstückes mit den drei Jüng-

[1] Hahn a. a. O. S. 66.

[2] Vgl. a. a. O. S. 41.

lingen im Feuerofen. Diesen Gegenstand treffen wir und zwar in identischer Form der Darstellung, nur im Gegensinne, wieder auf einer dritten Pyxis, die sich jetzt ebenfalls in der Sammlung Basilewsky's befindet[1] und die als zweite Darstellung die drei Weisen aus dem Morgenlande in Unterhandlung mit Herodes[2] vor Augen führt, der auf seinem Thronstuhle sitzt und in der linken Hand den Reichsapfel, das Symbol seiner Königswürde, hält. Hinter ihm stehen zwei Leibwächter. Die vollkommene Uebereinstimmung des Ganzen mit dem Deckel aus Murano in stilistischer Beziehung, in Bezug auf die Gestaltung der Figuren, insonderheit aber die Thatsache, dass auf beiden Monumenten dieselbe Scene in demselben Typus gegeben ist, dass namentlich auch auf der Pyxis der Engel mit dem Kreuzstabe ausgerüstet ist, dass er in genau derselben Aktion erscheint wie dort, sichert die unzerreissbare Zusammengehörigkeit unserer Pyxis mit dem Muraneser Buchdeckel.

Die Sammlung Basilewsky's umfasst noch eine dritte Pyxis[3], die in der Schule des Deckels von Murano entstanden ist, wenn

[1] Garr. t. 437, 1. Hahn a. a. O. Taf. I, 1. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 369: nicht aufgerollt, darum nur die drei Jünglinge im Feuerofen sichtbar; dagegen ist hier auch, ebenso bei Hahn a. a. O. Taf. III der dazu gehörige figurenlose Deckel abgebildet; derselbe ist „légèrement conique orné de moulures au centre", Darcel et Basilewsky a. a. O. Nr. 27 und Pl. II: nur die Gruppe rechts (die drei Weisen vor Herodes) sichtbar. — Vgl. Westwood S. 402 f.

[2] Westwood und im Anschlusse an ihn Kraus, R.-E. I S. 408a, fragen, ob wir in dem Könige den Nebukadnezar oder den Herodes zu erkennen haben. Nur letzteres scheint mir möglich. Wäre es Nebukadnezar, so dürfte das Götzenbild kaum fehlen, da es sonst ausnahmslos mit dargestellt ist. Ferner findet sich die gleiche Darstellung auf einem Sarkophage in Ancona, Garr. t. 326, 3; hier aber erscheint über den drei Jünglingen der Stern: derselbe lässt nur die Deutung auf die drei Weisen zu, der König muss also Herodes sein. Auf der Pyxis sind demnach die drei hebräischen Jünglinge des Nebukadnezar den drei orientalischen Weisen vor Herodes antitypisch gegenübergestellt. Hiezu vgl. u. a. de Rossi, Roma sotterranea, Tavole, T. III t. X, 2, wo an einem Arkosolgrabe links unten die drei hebräischen Jünglinge vor das Götzenbild geführt werden, während entsprechend rechts die drei Könige das neugeborene Kindlein anbeten.

[3] Garr. t. 438, 5. Darcel et Basilewsky a. a. O. Nr. 30, Pl. II oben. Hahn a. a. O. Taf. I, 3. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 369 (sichtbar ist hier nur Lazarus, Christus zu beiden Seiten und nach links der geheilte Gichtbrüchige). — Vgl. Westwood S. 403. Der von Hahn a. a. O. Taf. III, 3 besonders abgebildete, zu der Pyxis gehörende Kupferdeckel mit Petrus und Paulus zu beiden Seiten eines Kreuzes, auf welchem eine Scheibe mit einer Taube steht, ist wohl später und ersetzt wahrscheinlich den ursprünglich elfenbeinernen.

auch der Zusammenhang mit der soeben besprochenen nicht ohne weiteres erkennbar ist. Der Grund hiefür liegt in der Verschiedenheit der aufgenommenen Gegenstände. Allein wir finden die Darstellungen auch dieser Pyxis in der Hauptsache auf der Muraneser Tafel; doch sind es jetzt deren Seitenfelder, welche uns die gleichen Typen liefern: Heilung des Blindgeborenen, Heilung des Gichtbrüchigen, Auferweckung des Lazarus. Die nach rechts folgende Heilung des Dämonischen von Gerasa zeigt nicht das Schema des Deckels von Murano, sondern dasjenige Ravennas, wie es sich findet auf dem Buchdeckel in Paris[1] und in Etschmiadzin[1] sowie auf der unter dem Einflusse Ravennas in Rom entstandenen Aachener Pyxis der Sammlung Walter Sneyd in Keele Hall (Newkastle)[2], nur dass hier der Kranke vor dem Heiland nicht sich niederbeugt, sondern aufrecht gegen ihn heranschreitet[3]. Zu dieser im Typus also von der auf dem Deckel aus Murano abweichenden Scene kommen am linken Ende der Reliefreihe zwei weitere, welche die Muraneser Platte nicht wiedergibt und welche zusammengefasst sind zu einer Gruppe: Christus zwischen den zwei Ehebrecherinnen. Links von ihm steht die Samariterin am Brunnen, die voll Staunen über die Enthüllungen Jesu die Arme erhebt und ihren Krug auf die Erde gestellt hat, rechts steht die verschleierte Jerusalemitin[4], Christus selbst zwischen zwei Säulen, welche den Tempel andeuten[5].

Genau dieselben Scenen — nur fehlt die Heilung des Besessenen — in derselben Ordnung und derselben Weise der Darstellung treffen wir wieder auf einer der Pyxiden in dem Museum Cluny zu Paris[6].

---

[1] S. o. S. 97 ff. [2] S. o. S. 63 ff.

[3] Aufrecht stehend tritt auch der zweite Dämonische im unteren Felde der rechten Schmalseite des ersten Etschmiadzin-Deckels dem Heilande entgegen!

[4] Die Person rechts von ihr mit dem Gestus des Staunens und dem Buche in der linken Hand kann als Schriftgelehrter und damit als der Vertreter ihrer Ankläger gedeutet werden; wahrscheinlich aber ist sie zu erklären als Jünger Jesu, der zur Füllung des Raumes dient, wie öfter auf den verwandten Pyxiden.

[5] Vgl. Joh. 8 2 ff.

[6] Garr. t. 438, 4. Du Sommerard, Album, Pl. 37, 1. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 373: sichtbar nur die Blindenheilung, ferner Jesus und teilweise die Samariterin. Derselbe, L'Évangile I, Pl. LII, 3: die Heilung des Gichtbrüchigen. Derselbe, ebda. II, Pl. LX, 3: die Heilung des Blinden. Derselbe, ebda., Pl. LXVIII, 5: die Auferweckung des Lazarus. Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien I zu S. 27, Pl. VI: die rechte Hälfte des Reliefs (Heilung des Gichtbrüchigen und Auferweckung des Lazarus). — Vgl. Westwood S. 396. E. du Sommerard, Musée des Thermes et de l'Hôtel de

Fig. 7. Pyxis des Grossherzoglichen Museums in Darmstadt.

Diesen beiden Pariser Pyxiden reiht sich an eine Pyxis im christlichen Museum des Vatikans[1] aus S. Ambrogio in Mailand mit der Heilung des Blinden, der Heilung des Gichtbrüchigen, der Heilung der Blutflüssigen und der Auferweckung des Lazarus.

Dazu kommt weiterhin eine elliptisch geformte Pyxis ohne Deckel und ohne Boden in dem vor allem an mittelalterlichen Werken der Elfenbeinplastik so reichen Museum zu Darmstadt (Fig. 7)[2] mit nur drei der

---

Cluny. Catalogue et description des objets d'art, Paris 1884 (mir nicht zugänglich), Nr. 1033.

[1] Garr. t. 438, 3. Gori III, Appendix t. 24 unten. D'Agincourt, Pl. XII, 4. Simelli, Photographie in drei Teilen. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 366 (nur sichtbar der Gichtbrüchige und Jesus, den Blinden heilend); vgl. ebda. S. 65a: „Cette pyxide, je ne sais à quelle époque, a été montée sur un pied et couverte d'une sorte de toit." Vgl. Westwood S. 273f. Nr. 769. 770. Westwood sowohl wie dem ihm folgenden Kraus, R.-E. I, S. 404a, ist entgangen, dass beide Pyxiden (S. Ambrogio und Vatikan) wirklich identisch sind, wenn Westwood es auch vermutet und diese Vermutung ausgesprochen hat. Der von ihm statuierte einzige beachtenswerte Unterschied, nämlich „that in this figure [sc. auf der vatikanischen Pyxis nach der Abbildung Gori's] the key-plate is quite plain", beruht auf einer ungenauen Wiedergabe in den älteren Zeichnungen.

[2] Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 370: sichtbar nur die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus und hinter diesem die zwei bärtigen Apostel, ebenso bei Nöhring und Frisch in Lübeck, Kunstschätze aus dem Grossherzoglichen Museum zu Darmstadt (Lichtdrucke) Bl. 18b.

bekannten Darstellungen, der Heilung des Paralytischen, der Auferweckung des Lazarus und wiederum der Heilung des Dämonischen in dem bekannten und vorher besprochenen Schema.

Vergleicht man die vier Pyxiden mit dem Buchdeckel aus Murano, vergegenwärtigt sich, dass dieselben Darstellungen in der Hauptsache allen diesen Denkmälern gemeinsam sind, zieht in Erwägung, dass dieselben bis auf Einzelheiten zusammenstimmen, beachtet weiter, dass die Technik durchweg die gleich rohe, aber auch gleich charakteristische ist, dass in Bezug auf die Behandlung der Figuren, die Behandlung der Gewänder, die Behandlung des Haares völlige Uebereinstimmung herrscht, dass sich die Form des Lazarusgrabes auf den drei ersten Pyxiden, namentlich aber die gegenüber der ravennatischen besondere Form des Bettes, das der Gichtbrüchige trägt[1], auf allen vier wiederholt, so dürfte der Beweis erbracht sein, dass alle diese Monumente in der gleichen Schule geschnitzt sind. Ja, auch eine nur flüchtige Zusammenschau dieser Denkmäler lehrt sofort und derart überzeugend ihre Zusammengehörigkeit, dass eine ausführlichere Einzelbegründung derselben in der That überflüssig erscheint.

Etwas verschleiert, aber nur durch den ersten äusseren Eindruck, welcher sich bildet auf Grund der kräftigeren Gestaltung der Figuren, insbesondere durch das beherrschende Hervortreten der vier grossen Hauptfiguren, ist der Zusammenhang mit der Schule des Muraneser Buchdeckels bei einem Diptychon, dessen beide Hälften[2], früher in Luxemburg, jetzt der Sammlung des verstorbenen T. Bateman in Yolgrave (Derbyshire) zugehören und nach Westwood im sechsten oder siebenten Jahrhunderte entstanden sind. Auf jeder Tafel stehen zwischen drei korinthisierenden Säulen zwei bärtige Männer; sie alle sind gekleidet in Tunica und Pallium; besonders auffällig sind ihre grossen ausgeschnittenen Schuhe. Auf der linken Hand halten sie ein Buch. Man wird wohl kaum fehl gehen, wenn man hierin das dem einzelnen eigene Evangelienbuch und in ihnen selbst die vier Evangelisten erkennt.

Mit diesen Gestalten ist zunächst jene zweite Spitzer'sche Diptychontafel[3] zusammen zu nehmen, welche den deutlich charak-

---

[1] Siehe unten S. 139 f. 144.

[2] Garr. t. 452, 1. 2. Die Kopfstücke der beiden Tafeln bei Wiltheim a. a. O. Pl. 50 Mr 189. 188. — Vgl. Westwood S. 49 f. Nr. 115.

[3] Gazette archéologique XIV (1889), Pl. 22. La Collection Spitzer, Catalogue (2 Bde.), Pl. IV, 37. La Collection Spitzer (6 Bde.), Ivoires (Bd. I), Pl. I, im Katalog S. 29 Nr. 2. Molinier a. a. O. S. 55. S. o. S. 107 f.

terisierten Apostel Petrus zeigt. Die etwas untersetzte, massive Gestalt ist den Evangelistenfiguren des Bateman'schen Diptychons vollkommen analog gebildet. Sie ist gekleidet wie diese, trägt vor allem dieselben, in Ravenna nie so vorkommenden Schuhe, hat in derselben Weise das Buch auf der Linken, ausserdem aber ein Band um das Handgelenk mit drei, unter dem Evangelienbuche herabhängenden Schlüsseln, steht jedoch wieder zwischen zwei ebenso geformten Säulen wie die Evangelisten des Diptychons. Der obere Abschluss ist ein anderer; auf der Spitzer'schen Tafel erhebt sich ein von Akanthus bedeckter Bogen über den beiden Säulen, in der Lünette steht über dem Haupte des Petrus ein grosses Muschelblatt, zwei Palmblätter füllen die oberen Ecken der Tafel.

Dieser Spitzer'schen Tafel gesellt sich unmittelbar eine weitere Elfenbeinplatte bei aus dem Schatze der Kirche Notre-Dame in Tongres[1]. Dieselbe stimmt bis auf ganz geringfügige Unterschiede, darin bestehend, 1. dass sie an der linken Seite eine Rankenborde zeigt, 2. dass ihrem Apostel die Schlüssel fehlen, 3. dass der Apostel mit der Rechten hier den griechischen, auf der Spitzer'schen Tafel den lateinischen Redegestus macht[2], so vollkommen mit letzterer überein, dass man für den ersten Augenblick an die Identität beider Tafeln zu glauben geneigt ist. Zweifellos ist die Tafel in Tongres von demselben Künstler geschnitzt wie diejenige aus der Sammlung Spitzer's, ja beide bilden, wie Darcel[3] und Molinier schon mit Recht angenommen, zusammen ein Diptychon[4], auf dessen einer Seite Paulus, auf dessen anderer Petrus erscheint.

Kehren wir nunmehr zu dem englischen Diptychon zurück, so

---

[1] Molinier a. a. O. S. 55, dazu S. 54f. Reusens, Eléments d'archéologie chrétienne, 2 Bde., 2. Aufl., Aix-la-Chapelle 1885, I, S. 194 Fig. 195. Darnach Rohault de Fleury, La messe VI, Pl. 437, vgl. dazu ebda. S. 120. Die von Clemen a. a. O. S. 118 erwähnte Abbildung des Camille de Roddaz, L'art ancien à l'exposition nationale Belge, Brüssel 1882, S. 34 Fig. 50 ist mir nicht zugänglich. Auf der Rückseite der Tafel sind mit Tinte die Namen von acht Bischöfen (Artger † 855 bis Baudry † 959) von Tongres und Lüttich eingeschrieben. Clemen bezeichnet unsere Tafel als „eine freie Copie eines der Apostel von der Cathedra des h. Maximin (sic!) zu Ravenna".

[2] Doch dieser Unterschied fällt weg, indem Molinier a. a. O. S. 55 Anm. 1 bemerkt „qu'une maladroite restauration qui embrasse toute la partie gauche du feuillet, faisait bénir saint Pierre suivant le rite latin".

[3] In La Collection Spitzer, Ivoires Bd. I, S. 29 zu Nr. 2.

[4] Damit erledigt sich auch die Vermutung Reusens' und C. de Linas', Revue de l'art chrétien XXX, 2e Série 13 (1880), S. 278f., die in Tongres bewahrte Paulustafel sei wahrscheinlich der Rest der Dekoration eines Thronsessels ähnlich dem des Maximianus in Ravenna.

bemerken wir hier, dass der obere Teil der Tafeln durch einen breiten Querleisten von dem unteren getrennt und je mit einer Darstellung aus dem Evangelium versehen ist. So sehen wir auf der ersten Tafel die Heilung des Gichtbrüchigen unter Beifügung eines den Gestus des Staunens machenden bärtigen Apostels, auf der zweiten Tafel Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen. Westwood hat für unser Diptychon und die Pariser Buchdeckel den gleichen Urheber angenommen. Die beiden an sich ganz zurücktretenden neutestamentlichen Scenen des Diptychons beweisen, ganz abgesehen von der totalen Verschiedenheit des Stiles und der formellen Behandlung, die Unmöglichkeit dessen, was Westwood behauptet, und die Notwendigkeit einer Zusammenfassung mit dem Deckel aus Murano und den sich um denselben gruppierenden Pyxiden mit den nämlichen Darstellungen. Wohl ist auch auf dem Pariser und ebenso auf dem Etschmiadzin-Deckel in die Komposition der Heilung des Paralytischen ein bärtiger Apostel mit aufgenommen, aber ein charakteristischer Unterschied gegenüber der Darstellung des englischen Diptychons liegt schon darin, dass dieser Apostel hier nicht hinter Christus erscheint, sondern dass er mit Christus den Gichtbrüchigen in die Mitte nimmt. Zwar zeigt der Deckel aus Murano den Apostel bei der Heilung des Paralytischen nicht; er zeigt dafür aber, wenn auch nur leicht angedeutet, die auf dem Deckel von Paris und dem von Etschmiadzin fehlende Architektur, während der Apostel, nur jugendlich, auf der zur Schule des Deckels von Murano gehörenden, kurz vorher besprochenen Pyxis des Museums Cluny zu Paris erscheint. Wie diese aber hat der Deckel aus Murano selbst und die verwandten Pyxiden die gleiche Form des Bettes, welches der Gichtbrüchige des Diptychons auf seinem Rücken trägt, eine Form, welche ganz wesentlich verschieden ist von derjenigen, welche das Bett des Pariser und des Etschmiadzin-Deckels hat[1].

[1] Zwar begegnet die Bettform der Schule des Deckels aus Murano in dem Mosaikbilde an der nördlichen Seitenwand der Kirche Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna (Garr. t. 248, 1). Auch hält hier der Kranke das Bett in derselben Weise fest, nämlich vor der Brust an den beiden Füssen wie in allen Darstellungen der Schule des Deckels von Murano, auch wie auf der ersten Tafel des Pariser und des Etschmiadzin-Deckels und dem einen der von Ravenna abhängigen Täfelchen der Sammlung Micheli (s. o. S. 63ff.; dazu kommt die Darstellung der Elfenbeintafel in der Bodleiana zu Oxford, Westwood Taf. zu S. 55 Nr. 126, s. u. § 8 Nr. 11, ferner die einiger Goldgläser: Garr. t. 171, 1. 2), und nicht an den Längsseiten wie ausnahmslos auf den Sarkophagen, denen sich in charakteristischer Weise die zweite Tafel des Mailänder Buchdeckels beigesellt. (Vgl. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 36f.) Aber in allen jenen

Die Scene der zweiten Tafel, Christi Gespräch mit der Samariterin, hebt auch den letzten Rest eines Zweifels, der darüber bestehen könnte, ob man das Diptychon zu der Schule des Buchdeckels von Paris oder der Tafel von Murano zu rechnen hat. Fürs erste ist in sämtlichen ravennatischen Darstellungen unserer Scene[1], auch in S. Apollinare nuovo[2], ein Apostel beigesellt, auf dem Deckel von Murano wie den sich anschliessenden Denkmälern niemals. Und zum zweiten ist Christus auf dieser Gruppe von Monumenten bei der Samariterin neben dem Brunnen ausnahmslos stehend dargestellt, in den ravennatischen Darstellungen ausnahmslos sitzend[3] bis auf die Wiedergabe der Kathedra des Maximianus — aber auch hier fehlt der Erdhügel nicht, auf welchem sich Christus und der ihn begleitende Apostel sonst niedergelassen haben.

Das Bateman'sche Evangelisten-Diptychon repräsentiert zweifellos die Schnitzschule des Deckels von Murano auf ihrem künstlerischen Höhepunkte. Das zeigt die bessere Technik, das zeigt die gedrungene Kraft und Festigkeit ihrer Gestalten. Es ist geradezu auffällig, dass wir auf dem Deckel von Murano wie auf drei von den im Anschlusse an dessen Darstellungen in den Seitenfeldern behandelten vier Pyxiden nicht einen einzigen bärtigen Mann treffen. Erst am Ausgange ihres Bestehens nimmt die Schule wieder häufiger, zuletzt fast ausschliesslich bärtige Figuren auf, allein diese sind, wie sie selbst alt ist, zu greisenhaften Karrikaturen geworden.

Typisch sind hiefür zwei Pyxiden, deren unmittelbare Vorläuferin nach der bezeichneten Seite, wie sich ohne weiteres ergibt, die vierte unter jenen vier Pyxiden, die Pyxis in Darmstadt, ist. Die eine

---

ravennatischen Darstellungen ist der ausnahmslos beigefügte bärtige Apostel regelmässig auf die Seite Christi und zwar hinter diesen gestellt. Wenn auch die der Schule des Deckels aus Murano zuzuweisende Pyxis im Museum zu Darmstadt zwei bärtige Apostel hinter Christus hat, so ist dieser Umstand neben anderen Zügen nur ein Moment mehr, welches mit bezeugt, dass dieselbe in eine Zeit gehört, wo bereits eine Lockerung der älteren Schultradition erfolgt ist. Uebrigens ist fraglich, ob das erwähnte Bild in S. Apollinare nuovo zu Ravenna überhaupt die Heilung des Paralytischen darstellt; wahrscheinlicher ist jedenfalls die Deutung desselben als Heilung des Kranken am Teiche Bethesda nach Joh. 5 1ff. (Schultze, Archäologie S. 210), da das dritte Bild der Reihe unzweideutig die Heilung des Gichtbrüchigen schildert, weit weniger wahrscheinlich die u. a. von Kraus, Geschichte der christl. Kunst I, S. 434, vertretene Annahme, Garr. t. 248, 1 veranschauliche Mt. 9 1ff., t. 248, 3 das gleiche Wunder nach Mc. 2 1ff.

[1] Vgl. Garr. t. 419, 3 (s. o. S. 90). 458, 1 (s. o. S. 97 ff.). Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 367 (s. o. S. 108 f.).

[2] Garr. t. 249, 2. [3] Garr. t. 458, 1. 249, 2.

derselben stammt aus Bayern und befindet sich gegenwärtig im Bonner Provinzialmuseum[1], während die andere, in zwei Teile zerbrochen, angeblich aus Bar-sur-Aube kommt und jetzt zu den Schätzen des Hôtels Cluny in Paris gehört[2]. Etwas Roheres als dieses letzte Stück lässt sich kaum denken. Nur ganz wenig besser ist die Bonner Pyxis gearbeitet. Der Roheit der Form entspricht die Leere des Inhaltes. Wir hatten vorhin in der Reihe der Pyxiden zu konstatieren, dass die Zahl der Darstellungen der Darmstadter Pyxis sich auf drei beschränkte. War schon da die übrige Fläche von einzelnen als Füllfiguren dienenden Aposteln bedeckt, so steigert sich hier die Zahl dieser Füllfiguren zu der Summe von sieben beziehungsweise fünf Mann[3], aber nicht auf zwei Scenen verteilt, sondern im Anschlusse an das eine Wunder, welches die beiden nur noch veranschaulichen. Es zeigt nämlich die Pyxis in Bonn die Auferweckung des Lazarus, die Pyxis in Paris die Heilung des Blindgeborenen[4]. Dass beide Pyxiden in dieselbe Schule gehören, bedarf keines Beweises. Stellt man nun aber die beigefügten Apostel zusammen mit denjenigen der Darmstadter Pyxis oder mit dem Apostel bei der Heilung des Gichtbrüchigen auf der ersten Tafel des Bateman'schen Diptychons, vergleicht ausserdem die Gestalt Christi mit derjenigen dieses Diptychons und jener Pyxis, obwohl Christus hier den Kreuznimbus trägt, so drängt sich auf grund der völligen Typengleichheit, die sich unter Abzug dessen, was auf Kosten der verschiedenen Hände kommt, feststellen lässt, ohne weiteres die Ueberzeugung auf, dass für die beiden Pyxiden dasselbe Atelier thätig gewesen ist wie für das Bateman'sche Diptychon, wie darum für den Deckel aus Murano. Dafür spricht auch der Umstand, dass der Hintergrund durch leicht eingeritzte Arkaduren bezeichnet ist, ein Motiv, welches gerade in dieser Schule ausserordentlich

---

[1] Garr. t. 439, 2. Hahn a. a. O. Taf. III, 4. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 369. — Vgl. Westwood S. 453[2].

[2] Garr. t. 439, 3. Du Sommerard a. a. O. Série V, Pl. XI. Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 373: die Blindenheilung. — Vgl. Westwood S. 396 Nr. 386.

[3] Fünf sind es übrigens auch auf der Pyxis Walter Sneyd's in Keele Hall, s. o. S. 63ff.

[4] Du Sommerard wollte in den drei Männern links auf der Pariser Pyxis den auferstandenen Christus im Gespräche mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus erblicken. Dagegen spricht erstens die Analogie mit der Bonner Pyxis, zweitens und entscheidend die Bärtigkeit aller drei Personen, da Christus in dieser ganzen Gruppe von Denkmälern wie auf unseren beiden Pyxiden selbst nie wieder bärtig erscheint.

beliebt ist und immer wiederkehrt, nicht selten sogar da, wo es durchaus sinnlos ist, weil die davor dargestellte Scene in Wirklichkeit sich im Freien abspielt. Der Schluss auf die gleiche Schule hat seine Kehrseite in der Thatsache, dass jeder Versuch, unsere Pyxiden mit irgend einer anderen Schnitzschule in Verbindung zu bringen, in sich selber scheitern würde. Auffallend erscheint nur die durchaus von der gewöhnlichen abweichende Form des Lazarusgrabes. Es ist nicht, wie sonst, ein kleiner Tempel, auch nicht wie auf der hier ebenfalls ihre eigenen Wege gehenden Darmstadter Pyxis ein kleiner Rundbau, sondern entsprechend dem Texte des vierten Evangeliums[1] eine Erdhöhle, in welcher der Leichnam ruht. Diese im höchsten Masse auffällige Neuerung gegenüber der künstlerischen Tradition erklärt sich entweder daraus, dass der Schnitzer der Bonner Pyxis sich an die Tradition der eigenen Schule nicht mehr gebunden fühlt, wenn er natürlich auch im übrigen unfähig ist sie preiszugeben[2], oder aber daraus, dass er in diesem Stücke einer anderen, im Abendlande sonst fast kaum bekannten Tradition den Vorzug gibt.

Diese Erdhöhle ist aber andererseits in unserer Schnitzschule nicht vereinzelt; man hat sie, doch offenbar erst in späterer Zeit, in die Vorlagen aufgenommen. Sie begegnet uns nämlich, nur in anderer Verwendung, noch einmal und zwar auf einer Pyxis in Lavoute-Chilhac[3]. Diese zweite Pyxis in Lavoute-Chilhac, bedeutend schlechter gearbeitet und weniger gut erhalten wie die andere in der neutestamentlichen Schule Ravennas geschnitzte[4], enthält „le massacre des innocents; Hérode sur son trône, entouré de satellites et commandant les meurtres; les mères désespérées s'arrachant les cheveux; au milieu, Elisabeth et saint Jean-Baptiste cachés dans le rocher, où ils se dérobent aux recherches des persécuteurs". Die Höhle, in welcher Elisabeth mit dem Johannesknaben sich verbirgt[5], ist genau so behandelt wie die Grabeshöhle dort, in welcher Lazarus liegt. Betrachten wir die Scene des bethlehemitischen Kindermordes, so zeigt sich die vollkommene Uebereinstimmung der Gestalt des die Hinrichtung befehlenden und überwachenden Herodes

[1] Joh 11 38.

[2] Zu dem Zweifel Westwood's an der Echtheit der Bonner Pyxis sehe ich keinen Grund, so wenig wie gegenüber der Pyxis des Musée de Cluny.

[3] Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 366, aufgerollt Pl. 367; vgl. ebda. S. 65 b. Malègue et Aynard, Album d'archéologie religieuse, Puy 1857, Pl. 16, S. 53.

[4] S. o. S. 108 f.

[5] Vgl. Protev. Jac. c. 23, 3.

mit demjenigen, welcher auf der Pyxis Basilewsky's mit den drei Weisen aus dem Morgenlande verhandelt[1]. Ausserdem finden wir auch auf dieser Pyxis den Hintergrund gegliedert durch schattenhaft angedeutete Säulen und diese überspannt mit unregelmässigen Bogenlinien.

Das gleiche Motiv treffen wir wieder auf der nach rückwärts auch stilistisch sich anschliessenden Pyxis in der Kathedrale von Pesaro[2], die ihrerseits wieder in Technik und Form mit dem Deckel aus Murano und den unmittelbar um diesen sich gruppierenden Pyxiden in nächster Beziehung steht, nur dass die Figuren etwas kleinere Proportionen zeigen entsprechend denjenigen der ersten und der späteren Arbeiten der Schule. Das Schema der Heilung des Blindgeborenen, mit welcher neben der Auferweckung der Tochter des Jairus und der Heilung der Blutflüssigen die Pyxis von Pesaro geschmückt ist, entspricht zwar insofern demjenigen des Pariser Buchdeckels[3], als Christus und der Kranke von zwei Aposteln in die Mitte genommen sind. Dieser Anschluss an ein ravennatisches Denkmal wird aber einmal aufgewogen dadurch, dass auch in der weit überwiegenden Mehrzahl der Darstellungen dieser Scene auf Denkmälern unserer neuen Schule zwei und mehr Apostel den wundermächtigen Herrn begleiten, vor allem aber durch ein Detail, welches ausser den bereits geltend gemachten Gründen die Zuweisung der Pyxis von Pesaro an die Schule des Deckels von Murano unabweisbar verlangt. Nämlich an der Stelle des Gefässes, wo das Schloss angebracht war, ist eine glatte viereckige Fläche freigelassen; unter derselben befindet sich „ein Kreuz in einem von Blattwerk ornamentierten Kreisrund“[4]. Genau dasselbe Motiv finden wir wieder an der Pyxis Basilewsky's mit den drei hebräischen Jünglingen im Feuerofen und den heiligen drei Königen vor Herodes[5], sodann aber auch an einer dritten Pyxis, die, aus einer Sammlung in Minden stammend, Eigentum Hahn's in Hannover geworden und seit dem Jahre 1869 in den Besitz der königlichen Museen in Berlin gelangt ist[6].

---

[1] Garr. t. 437, 1; s. o. S. 116. Vgl. auch die Darstellung des Kindermordes auf dieser Pyxis mit derjenigen des ersten Mailänder Buchdeckels, s. o. S. 67.

[2] Garr. t. 439, 1. Gori III, Appendix t. XXIII. Von Westwood und Kraus nicht erwähnt.

[3] Garr. t. 458, 1; s. o. S. 97 ff.

[4] Bode und Tschudi a. a. O. S. 123 unter Nr. 451.

[5] Garr. t. 437, 1; s. o. S. 116.

[6] Garr. t. 437, 4. Bode und Tschudi a. a. O. Taf. LXIII, 451, vgl. ebda. S. 122 f. Nr. 451. Hahn a. a. O. Taf. II, 2. Rohault de Fleury, La messe V,

Ist schon durch das Vorhandensein jenes eigentümlichen Details auch für diese Pyxis die Zugehörigkeit zu der gleichen Elfenbeinschnitzschule vollgiltig angezeigt, so wird dieselbe gesichert durch ein anderes Merkmal ikonographischer Art. Die Mindener, jetzt Berliner Pyxis schildert die Verkündigung Mariae, während diese in ihrer Kammer sitzt und spinnt; die Reise der Eltern Jesu nach Bethlehem; die Geburt Christi mit dem Salomewunder[1]. In allen drei Scenen erscheint ein Engel. Wenn derjenige, welcher die Eltern Jesu nach Bethlehem geleitet, keinen Stab trägt, so erklärt sich dieser Umstand leicht aus den Raum- und Kompositionsverhältnissen. Jedenfalls sind die beiden anderen mit einem Stabe ausgerüstet, aber nicht mit dem gewöhnlichen, sondern mit einem Kreuzstabe[2]. Dieser Kreuzstab in der Hand des Engels ist eine Eigentümlichkeit der Schule des Deckels von Murano. Sie findet sich regelmässig auf den Denkmälern dieser Gruppe. Niemals hat hier ein Engel den einfachen Stab, sondern entweder den Kreuzstab — und dies ist das bei weitem Ueberwiegende — oder die Rolle, wie auf der Basilewsky'schen Pyxis mit den Scenen aus dem Leben des Jonas[3] und dem entsprechend höchst wahrscheinlich auf der Vorlage, dem Fussstücke des Deckels von Murano, oder er hat kein besonderes Attribut; ist letzteres der Fall, so ist es jedoch stets auch in den seltenen Fällen, wo es vorkommt, durch besondere Umstände bedingt, wie auf der Mindener Pyxis bei der Reise nach Bethlehem oder in dem Kopfstücke des Muraneser Buchdeckels, wo die beiden Engel den Kranz mit dem von diesem umrahmten Kreuze halten, also unmöglich auch noch den Kreuzstab mit sich führen können.

Mit der Geburtsdarstellung der Mindener Pyxis zeigt nun dieselbe Scene der Pyxis des K. K. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien[4] eine derartige Uebereinstimmung, dass wir, ganz abgesehen

---

Pl. 368. Geburt Christi: Schmid a. a. O. S. 40 Katal. Nr. 58. — Vgl. Westwood S. 453[1].

[1] Vgl. Protev. Jac. c. 20. Pseudo-Mt. c. 13[4] 5.

[2] Der Berliner Katalog sagt zwar von dem Kreuze des ersten Engels nichts. Der frühere Besitzer aber, Hahn a. a. O. S. 17, bemerkt ausdrücklich, dass das Kreuz des oben abgebrochenen Stabes sich am Originale noch deutlich erkennen lasse.

[3] Garr. t. 437, 2: s. o. S. 114 f.

[4] Mitteilungen der K. K. Central-Commission etc. II. Jahrg. Neue Folge 1876, Taf. zu S. 52 (Dr. v. Sacken, Zwei mittelalterliche Elfenbeinbüchsen im K. K. Münz- und Antiken-Cabinete, S. 43 ff.). Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 373. Geburtsscene: Schmid a. a. O. S. 39 Kat. Nr. 57.

von der Unmöglichkeit einer anderen Zuordnung, genötigt sind, auch diese Arbeit der Schule des Deckels von Murano zuzuweisen. Den Mittelpunkt des Reliefs bildet hier die in strenger Vorderansicht thronende Madonna mit dem Jesusknaben auf dem Schosse, „innerhalb eines Hauses, das durch einen perlenartig verzierten Giebel angedeutet ist". Von rechts nahen in hastigem Laufe, so dass den beiden ersten der Gewandzipfel hoch aufflattert, die drei Weisen aus dem Morgenlande, Greis, Mann und Jüngling, ihre Geschenke darbringend. Hinter ihnen steht en face eine verschleierte weibliche Gestalt, die rechte Hand erhebend zum Ausdrucke des Staunens und Sichverwunderns. Sie dient lediglich zur Füllung des Raumes, eine jener Gestalten, wie sie auf den Pyxiden unserer Gruppe, wenn auch als männliche Wesen, so oft begegnen. Auf keinen Fall ist, wie das v. Sacken that, daran zu denken, sie hätte eine besondere Bedeutung und wäre gar mit dem Adler, welcher unter dem für das Schloss ausgesparten Quadrate mit ausgebreiteten Flügeln neben ihr sitzt, etwa als der Apostel Johannes mit seinem Symbole, in innere Beziehung zu bringen. Auch der Adler hat nur den Zweck, die leere Fläche zu decken und den das Kreuz umschliessenden Kranz zu ersetzen, den wir unter dem Schlosse auf anderen Pyxiden dieser Schnitzschule fanden und noch einmal finden werden. Links von der thronenden Maria ist die Geburt dargestellt. Genau in derselben Anordnung wie auf der Mindener Pyxis wiederholt sich hier die Krippe, über welcher nur der dort strahlende Stern fehlt, wiederholt sich die Salome, vor derselben am Boden knieend und die von der linken Hand gestützte verdorrte Rechte ausstreckend. Hinter der Krippe tritt links der Ochs hervor, rechts der Esel, beide in derselben charakteristischen Weise wie dort nach dem Kinde umsehend, wobei die beiden Tiere den einen Vorderfuss erheben in derselben Weise wie der Ochs auf der Mindener Pyxis. Die Mutter des Kindes[1] ruht zwar links, nicht,

[1] Dr. v. Sacken a. a. O. S. 48f. sieht in dieser Figur „den h. Josef, durch den Bart bezeichnet, sitzend, in weitem togaartigem Mantel, der auch die Arme umhüllt und mit verbrämtem Saume versehen ist; der linke Arm ist auf einer nicht ausgeführten Stütze ruhend gedacht, die rechte Hand in anmutiger Bewegung gegen das gegen den Beschauer gewendete Gesicht erhoben, eine Stellung, die sonst öfter der Maria bei der Geburt gegeben wurde und die der Gestalt ein klassisches Gepräge verleiht". Spricht schon diese Thatsache gegen die Deutung auf Joseph, dass die Haltung der Figur nur eine der Maria zukommende, dagegen so nie dem Joseph gegeben ist, dass ferner, wie die ganze Darstellung, so vor allem unsere Figur in der halb liegenden, halb sitzenden Stellung und der Haltung der Arme vollkommen analog ist der Maria der

wie auf der Minden-Berliner Pyxis, rechts von der Krippe, aber trotz des — missverstandenen[1] — Polsters ebenso in aufrechter Stellung und mit genau derselben Bewegung des rechten und des linken Armes wie dort. Vergleicht man nun diese beiden Geburtsbilder mit demjenigen der Kathedra des Maximianus, so wird gerade bei der auch mit dieser bestehenden Verwandtschaft noch um so deutlicher ins Licht treten, mit welchem man die Wiener Pyxis zusammen zu fassen hat.

Hier neben der Wiener Pyxis ist nun auch der Ort, wo die in Karthago ausgegrabene und für das städtische Museum (museo civico) von Livorno erworbene Pyxis ihre richtige und die ihr zukömmliche Stelle findet. So viel ist ohne weiteres klar, dass der Charakter dieses Reliefs, welches die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische durch Christus veranschaulicht[2], von dem die Jünger mit gefüllten Schüsseln nach rechts und links, auf den Herrn zurückschauend, hinwegeilen, unmöglich dem vierten Jahrhunderte angehören kann, wie DE ROSSI, der das Gefäss zuerst publizierte[3], und WILPERT[4] sowie der Barnabit P. LEOPOLDO DE FEIS[5] glaubten annehmen zu sollen. Fraglich könnte für den ersten Augenblick nur sein, ob es in Ravenna oder in der Schule des Buchdeckels von Murano geschnitzt ist. Allein vergleicht man die Darstellung unserer Pyxis mit der entsprechenden des Maximiansthrones[6], so ergibt sich unmittelbar, dass zwischen beiden, von dem Gegenstande selbst abgesehen, keinerlei Gemeinschaft besteht. Auffällig ist zunächst der Umstand, dass in der Darstellung des Maximiansthrones das Motiv

---

Mindener Pyxis in der Geburtsscene, so wird sich bei näherem Zusehen wohl herausstellen, was SCHMID a. a. O. S. 120 schon mit Bestimmtheit vermutet hat, dass der Sitz nichts anderes ist als der Rest eines karrierten Polsters und dass der angebliche Bart in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Das Gesicht ist ohnehin so stark abgerieben, dass der Irrtum v. SACKEN's leicht begreiflich erscheint. Dass bei der Geburt Joseph und nicht Maria fehlt, ist übrigens an sich schon das Wahrscheinlichste, überdies um so wahrscheinlicher, als auch die Minden-Berliner Pyxis ihn in der Geburtsscene nicht zeigt.

[1] Vgl. SCHMID a. a. O. S. 120.

[2] Diese Darstellung weist bestimmt auf ursprünglich liturgische Verwendung der Pyxis.

[3] Bullettino 1891, Tav. IV—V; dazu vgl. ebda. S. 47—51: „Pisside eburnea cartaginese etc." Nach einigen einleitenden Bemerkungen gibt DE ROSSI § I. Descrizione della pisside e dei suoi rilievi. § II. Interpretazione simbolica dei rilievi iconografici. § III. Dell' aquila nell' iconografia antica cristiana.

[4] JOSEPH WILPERT, Fractio Panis, Freiburg i. B. 1895, S. 13.

[5] S. DE ROSSI a. a. O. S. 49 unten.

[6] GARR. t. 419, 1.

des Hinwegeilens der Jünger mit der Speise zum Volke vollkommen fehlt. Noch bedeutsamer ist sodann, dass dort sämtliche Jünger bärtig, dass auf der Pyxis alle unbärtig sind. Dazu kommt als dritter entscheidender Unterschied hinzu, dass Christus in der Darstellung der Kathedra stehend, wie sonst wohl durchweg in unserer Scene, dass er dagegen auf der Karthagischen Pyxis sitzend das Wunder vollzieht. So sind wir also mit Bestimmtheit über die Darstellung der Kathedra hinausgewiesen. Um so mehr ist deshalb die Zusammenfassung mit der Schule des Muraneser Buchdeckels angezeigt und gerechtfertigt. Ihre Zusammengehörigkeit speziell mit der Wiener Pyxis erscheint vor allem durch zwei Dinge gegeben. Es ist zunächst das Verhältnis der Figur Christi zu der mit dem Kinde thronenden Maria und sodann der auf beiden Gefässen unter dem Schlosse befindliche Adler. Was jenes Verhältnis der beiden thronenden Figuren betrifft, so ist es weniger der Umstand, dass Christus ebenso wie Maria in strenger Vorderansicht dargestellt ist, welcher den Zusammenhang der beiden bezeugt, als die Thatsache, dass die Sitze derselben in ihrem Unterbaue in merkwürdigster Weise übereinstimmen: beide Male ist der rechte Fuss stärker und höher als der linke[1]. Und was den Adler unter dem Schlosse betrifft, so herrscht in Bezug auf dieses im höchsten Masse charakteristische Motiv vollkommenste Identität. Nimmt man hinzu, dass der Schnitzer unserer Pyxis mit der durchgängigen Jugendlichkeit der Figuren in bezeichnender Weise nur eine allgemeine und hervorragende Eigentümlichkeit der Schule des Deckels von Murano teilt, so folgt aus alle dem mit Notwendigkeit, dass die Livorneser Pyxis ebenfalls, wie diejenige in Wien, der Schnitzschule der Muraneser Tafel entstammt. Die Verwandtschaft in der Darstellung des thronenden Christus mit der thronenden Maria, vor allem die charakteristische Uebereinstimmung beider Throne, einerseits, das Motiv des den leeren Raum unter dem Schlosse füllenden Adlers[2] und

[1] De Rossi (S. 48) hält diese beiden Füsse für „due cofani; dei quali l'uno tutto intero superstite è alto e stretto, ricolmo di pani oblunghi". Was in Wirklichkeit die angeblichen beiden Körbe sind, das zeigt deutlichst die Wiener Pyxis.

[2] Hier ist die rein dekorative Zweckbestimmung des Adlers ganz zweifellos. Dasselbe Motiv der Füllung des leeren Raumes unter dem Schlosse mit einem fliegenden Adler findet sich auch schon auf einer in der Sakristei der Stiftskirche zu Xanten befindlichen klassischen Elfenbeinpyxis (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Bd. V. VI (1844), Taf. VII und VIII dazu S. 365 ff.), deren Reliefs die Erkennung und Wegführung des Achilles von der Insel Skyros veranschaulichen.

namentlich die identische Behandlung des letzteren andererseits machen die besondere Beziehung der Livorneser zu der Wiener Pyxis zu einer überaus engen und unverkennbaren. Wenn beide nicht von dem gleichen Schnitzer gearbeitet sind, was mir um jener Details, aber auch um des allgemeinen Stilcharakters willen keineswegs ausgeschlossen scheint, so liegt jedenfalls — und dies ist das Wesentliche — ihre Herkunft aus derselben Werkstätte und der gleichen Zeit offen und unbestreitbar zu Tage.

Das Wiener Gefäss hat nun aber noch nach einer anderen Seite hin Anschluss. Nämlich den Darstellungen der Geburt Christi auf der Wiener und zugleich der Minden-Berliner Pyxis reiht sich endlich eine dritte an auf einer Elfenbeintafel des Museums der Universität zu Bologna, die sich früher in der Sammlung Cospi befand[1]. In der Geburtsscene dieser Tafel, welche durch horizontale Ornamentleisten in drei über einander liegende quadratische Felder geteilt ist, finden wir denselben Aufbau der Krippe mit dem Stern, wie er uns auf der Minden-Berliner Pyxis, freilich auch auf der Kathedra des Maximianus begegnete. Dagegen entspricht schon die Anordnung der beiden Tiere nur derjenigen der Minden-Berliner und der Wiener Pyxis. Vor allem aber ist bezeichnend, dass auch dieser Schnitzer für das Polster der Maria, welches die aus dem Osten beziehungsweise aus Ravenna kommenden Muster enthielten, kein Verständnis hat. Dasselbe steht nämlich nicht nur wieder stark aufrecht, wie dies auf dem Minden-Berliner Gefässe der Fall war, sondern — und darin liegt das besonders Merkwürdige — „unter dem Polster befinden sich" auch noch „zwei Stützen, wohl zur Andeutung der Bettstelle. Da dem italischen Arbeiter die Form des auf der Erde liegenden Polsters ungewohnt erschien, suchte er durch diese Bettfüsse daraus eine Bettstelle zu machen"[2]. Gerade durch dieses allen dreien gemeinsame Missverständnis ist der Schulzusammenhang des Schnitzers unserer Tafel mit dem der Wiener und der Minden-Berliner Pyxis auf die denkbar stärkste Weise verbürgt, trotz der Neuerungen, welche die Darstellung der Bologneser Tafel gegenüber den beiden anderen noch bringt.

---

[1] Taf. III, 2. Gori III, S. 272 t. XXXV. D'Agincourt II, Pl. XII, 13. Rohault de Fleury, La sainte Vierge I, Pl. IX: die Geburtsscene. Derselbe, ebda. Pl. XVII: die Begegnung der beiden Frauen. Derselbe, ebda. Pl. XIX: das mittlere und untere Feld (Geburt und Hirten). Schmid a. a. O. S. 38 Kat. Nr. 56: dasselbe. — Vgl. Westwood S. 361 f.

[2] Schmid a. a. O. S. 121 Anm. 2.

Fürs erste ist zu bemerken, dass in ihr auch Joseph erscheint; er sitzt, allerdings ganz in der Ecke, links neben dem Polster, das Haupt auf den rechten Arm stützend. Rechts vorne aber erscheint Salome, „halb knieend, halb schwebend, mit halbkreisförmig über dem Haupte schwebendem Mantel". „Unter dieser bemerken wir die von byzantinischen Miniaturen her wohlbekannten Geräte, eine Schale und [zwischen den Bettfüssen] eine Kanne, bekanntlich die Symbole der Badescene"[1].

Die Tafel von Bologna hat nun aber speziell mit der Minden-Berliner Pyxis ausser jenem höchst charakteristischen Missverständnisse in Bezug auf das Polster noch eine andere höchst bezeichnende Eigentümlichkeit gemein, welche uns den Kreis wieder weiter ziehen heisst dadurch, dass sie direkt zu dem Deckel von Murano zurückführt, von dem wir ausgegangen: es ist die Ausrüstung des Engels mit dem Kreuzstabe. In dem obersten Felde, welchem in dem untersten die Hirten bei der Herde, den Stern erblickend, entsprechen, naht der Engel von rechts der stehenden Maria, um ihr die Botschaft von ihrer Erwählung als Mutter des Kindes zu überbringen, dessen Geburt in dem unmittelbar darunter befindlichen mittleren Felde der Tafel vor Augen geführt ist. Neben der Verkündigung enthält das oberste Feld noch die Heimsuchung.

Es ist also auf Grund der gegebenen Thatsachen evident, dass die Wiener Pyxis, die Minden-Berliner Pyxis und die Bologneser Tafel, die hinsichtlich der Geburtsscene eine kleine Gruppe für sich bilden, aus keiner anderen Elfenbeinschnitzschule hervorgegangen sein können als aus derjenigen, welcher auch der Deckel aus Murano entstammt.

Der Besprechung der Tafel in Bologna schliesst sich ungezwungen diejenige einer anderen Tafel an, welche jener wie nach der äusseren Form so nach dem Inhalte nahe steht. Es ist die eine Hälfte eines Diptychons „im Besitze der Gräfin Uwarow in Moskau, welche angeblich auf dem Markt in Kasan erworben" und durch die Abbildung Strzygowski's im ersten Bande seiner Byzantischen Denkmäler[2] dem

[1] Schmid a. a. O. S. 38. 121.

[2] Strzygowski, Byzantin. Denkmäler I S. 43. Strzygowski's Reproduktion ist angefertigt nach der ersten (mir nicht zugänglichen) russischen Publikation der Tafel durch den Grafen Uwarow. Ferner ist die Tafel abgebildet von Aykalow a. a. O. S. 208, Fig. 4, und Tikkanen, L'arte cristiana antica etc., a. a. O. S. 383. Strzygowski a. a. O. S. 42 Anm. 4 hat übrigens zweifellos Recht, wenn er die Ansicht Uwarow's nicht teilt, „dass diese Tafel das Seitenstück eines fünfteiligen Diptychons sei. Dazu passen die Masse nicht und die Löcher auf der linken Seite passen direkt auf die Verbindung mit nur einer Tafel".

weiteren Forscherkreise zugänglich gemacht ist. Ein horizontalgehendes Band, in der Mitte mit einem griechischen Kreuze und zwei demselben von rechts und links sich zuwendenden Tauben geschmückt, zerteilt die Tafel in zwei übereinander liegende, mehr hohe als breite Reliefflächen, von denen die untere die Prüfung der Jungfräulichkeit Mariae, die obere — und auf diese Darstellung kommt es vor allem an — die Verkündigung enthält. Die Jungfrau sitzt verschleiert auf der Kathedra mit Fussschemel; sie wendet sich ziemlich stark nach aussen, erhebt die rechte Hand geöffnet vor die Brust und zieht mit der gesenkten linken Purpurwolle aus dem hochgefüllten schlanken Korbe, über welchem ganz oben ein Stern erscheint. Rechts steht Gabriel in Vorderansicht, mit einer leichten Wendung des Kopfes nach links gegen Maria, zu der er die rechte Hand im griechischen Redegestus erhebt, während er in der linken — den Kreuzstab trägt. Dieses Attribut des Engels erhebt die Zugehörigkeit unserer Tafel zu der Schule des Deckels aus Murano über jeglichen Zweifel, ganz abgesehen davon, dass, wie wir noch sehen werden, trotz der wesentlichen Uebereinstimmung mit dem Typus der Verkündigung an Maria auf den ravennatischen Elfenbeinen im Detail Abweichungen stattfinden, welche die Unmöglichkeit einer Zusammenfassung mit diesen nur bestätigen können.

Der Kreuzstab des Engels ist es endlich bei dem letzten der hier in Betracht kommenden Monumente, welcher zunächst auch ohne Berücksichtigung eines zweiten charakteristischen Motives die Frage nach der Entstehung desselben mit absoluter Sicherheit zu gunsten der Schnitzschule des Deckels aus Murano entscheidet. Eine Elfenbeinpyxis im Museum zu Sitten (Hauptstadt des Kantons Wallis in der Schweiz)[1] schildert den Ostermorgen am Grabe Jesu. Die beiden Frauen nähern sich, den Schleier öffnend, der Stätte, wo der Herr gelegen, mit Salbgefässen, die eine von rechts, die andere von links. Nach letzterer sieht der unter dem Ciborium nach aussen auf der Vorderseite der Grabesmauer sitzende Engel; er spricht zu ihr im lateinischen Redegestus; seine Linke aber hält den Kreuzstab. Nehmen wir zu diesem einen Kennzeichen nunmehr noch das andere hinzu, welches die Pyxis bietet, nämlich dass das Schloss nicht nur im allgemeinen in derselben Weise angeordnet ist, sondern dass unter demselben der nämliche Kranz mit dem nämlichen byzantinischen Haken-Kreuze erscheint wie auf einer der Hahn'schen, jetzt Basilewsky'schen Pyxiden, wie auf der Pyxis von Pesaro und der Pyxis

[1] Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 371.

von Minden-Berlin, also lauter Stücken, deren Ursprung in der Heimat des Deckels aus Murano bereits dargethan ist und der von hier aus selbst eine neue Bestätigung erhält, so kann keine Frage mehr sein, dass auch die Pyxis in Sitten dem gleichen Atelier ihre Entstehung verdankt. Es sei hier nur noch bemerkt, dass die äussere Fläche dieser Pyxis zwischen dem Grabe und dem Schlosse durch eine vollkommen ungewöhnliche Schaar rechts und links lagernder Krieger bedeckt ist, welche jedoch durch je einen, hinter den Frauen stehenden Mann mit einem Buche, wohl zwei Evangelisten, von den Marien und dem Grabe abgesondert sind.

Mit der Pyxis in Sitten haben wir, wie bereits gesagt, das letzte der Werke verzeichnet, welche sich mit dem Deckel aus Murano zu einer geschlossenen, fest umgrenzten Gruppe vereinigen. Falls mithin ein Glied dieser Gruppe byzantinisch ist, dann sind es alle, und hat eines aus ihr im Abendlande den Ort seiner Entstehung, dann haben ihn alle ebenda. Wenn also Schaefer[1] die Tafel aus Murano als abendländische Arbeit bezeichnet, so ist es ein Widerspruch in sich, wenn er die der gleichen Schnitzschule angehörende Pyxis im Museum zu Darmstadt der byzantinischen Kunst (des elften Jahrhunderts!) glaubt „vindicieren“ zu müssen. Und ebenso undenkbar ist es, dass die Pyxis im K. K. Münz- und Antiken-Cabinete in Wien ein Erzeugnis byzantinischer Elfenbeinschnitzerei ist, wie v. Sacken[2] meint, wenn nachgewiesen wird, dass andere Stücke in Italien ihren Ursprung haben.

Dieser Nachweis kann aber gerade mit Hilfe dieser Wiener Pyxis in der frappantesten Weise gegeben werden. Sie, die Minden-Berliner Pyxis und die Bologneser Tafel haben, wie wir gesehen, ein ganz charakteristisches Missverständnis gemein. Es sind dies die einzigen Denkmäler unserer Gruppe, welche die Darstellung der Geburt Christi enthalten, und regelmässig ist hier das Polster der Maria als mehr oder weniger aufrecht zu stellendes Bett behandelt. Dieser Irrtum findet sich in der gesamten altchristlichen Kunst nie und nirgends wieder, vor allem nicht in Byzanz. Aber hier kann er sich auch gar nicht finden, weil der Osten die Heimat des Polsters der Madonna ist. Das Missverständnis ist nur möglich für den, der dem Osten selbst ferne steht. Demnach können die Schnitzer der Pyxiden in Wien und Berlin und der Tafel in Bologna aus dem Osten stammende Vorlagen kopiert haben, sie können aber niemals im Osten selbst gross geworden sein. So hat denn auch be-

[1] Vgl. Schaefer a. a. O. S. 26. [2] Vgl. v. Sacken a. a. O. S. 52.

reits Schmid[1] diese Arbeiten trotz der Anlehnung an byzantinische Muster als abendländische Produkte erkannt und bezeichnet. Wir sind also genötigt, die Heimat der ganzen Gruppe und damit den Sitz der Schnitzschule im Abendlande zu suchen.

Dem entspricht nun aber allein auch der stilistische Charakter, welcher der ganzen Reihe der Denkmäler eigen ist. Es mögen im einzelnen noch so viele Hände thätig gewesen und noch so mannigfaltige Spielarten des gemeinsamen Charakters zu beobachten sein, das Stilgepräge als solches ist bei allen Stücken dieser Schule ein ebenso ausgesprochen abendländisches wie dem byzantinischen fremdes.

Sehr nahe steht es zweifellos dem ravennatischen. Allein schon jene missverstandene Wiedergabe des Polsters würde vollauf genügen zur Begründung der Behauptung, dass die gesamte Gruppe auch in Ravenna unmöglich geschnitzt sein kann. Denn auch hier kommt dasselbe nicht nur nicht vor[2], sondern ist vermöge der unmittelbaren Beziehungen zur byzantinischen Kunst und Kultur ebenso wenig oder doch fast ebenso wenig denkbar wie im Osten selbst. Es kann aber nur von dem grössten Vorteile sein, zum Beweise dieses Satzes noch weitere Thatsachen ins Feld zu führen, um so mehr, als gerade sie die Mittel an die Hand geben werden, den wirklichen Entstehungsort der zusammengehörenden Monumente endgiltig zu bestimmen.

Wir beginnen diese Erörterung, indem wir aufmerksam machen auf die verschiedene äussere Form der Kunstgegenstände, zu denen das Elfenbein in Ravenna und in dem Atelier des Deckels von Murano verarbeitet wurde. In den beiden Schulen zu Ravenna hatten wir es nämlich fast ausschliesslich mit Tafeln zu thun, hier dagegen fast ebenso ausschliesslich mit Pyxiden.

Zu diesem ganz äusserlichen Unterschiede, der wohl bemerkt sein mag, wenn er naturgemäss auch in keiner Hinsicht eine besondere innere Tragweite in sich schliesst, kommt ein zweiter, der uns bereits tiefer in den Kern der Sache hineinführt: er betrifft den beiderseitigen Gesamtinhalt der Reliefs unserer Kunstwerke, den Darstellungskreis der ravennatischen Schulen und denjenigen unseres Ateliers. Es ist schon bei der Behandlung der ravennatischen Elfenbeinschnitzschulen darauf hingewiesen worden, dass die alttestamentliche Schule äusserst selten und überdies erst spät eine Scene aus dem neuen, dass die neutestamentliche niemals eine Scene aus dem alten Testamente zur Darstellung gebracht hat. Anders hier: auf derselben Tafel aus Murano finden wir Bilder aus dem alten und

[1] Vgl. Schmid a. a. O. S. 120f. [2] Vgl. Garr. t. 417, 4.

dem neuen Testamente neben einander gestellt, und die übrigen Denkmäler bezeugen, dass man in derselben Schule das alte Testament ebenso berücksichtigt wie das neue, wenn die dem letzteren entnommenen Darstellungen auch viel häufiger sind als die alttestamentlichen Scenen.

Weiter aber ist zu beachten, dass die Auswahl der alttestamentlichen Scenen eine durchaus andere ist als die in Ravenna. Hier begegnete uns nur die Veranschaulichung von Ereignissen aus dem Leben Joseph's, dort kein einziges Bild, das diesem gewidmet wäre. Im Vordergrunde der Schule des Deckels aus Murano steht vielmehr Jonas, dazu tritt das Buch Daniel, aus welchem (eventuell ausser Scenen aus der Geschichte Daniels in der Löwengrube)[1] die Erzählung von den drei hebräischen Jünglingen im Feuerofen verkörpert ist.

Für die Typenvergleichung kommen also nur die Darstellungen und Figuren aus dem neuen Testamente in Betracht. Gehen wir wieder aus von dem Muraneser Buchdeckel und betrachten zunächst das Mittelbild der Tafel, so fällt sofort auf das eigenartig gebildete Dach über dem thronenden Christus und den ihn umgebenden Aposteln. Dieses Motiv findet sich niemals in Ravenna! Christus wie Maria thronen zwar ebenso auf den Buchdeckeln in Paris, den Tafeln in Etschmiadzin und auf dem Diptychon der Kirche Saint-Andoche in Saulieu, aber über ihnen fehlt überhaupt jegliche Andeutung eines Daches. Auf dem Berliner Diptychon thronen Christus und Maria in einer Nische; die hier über ihrem Haupte sich findende Muschel dient aber nicht als Dach, sondern als ein die Lünette füllendes und belebendes Ornament, wie sie auch mit der abgerundeten Seite nicht nach unten liegt, sondern aufrecht steht.

Der Pantokrator der Platte aus Murano selbst aber hat bezüglich seiner Unbärtigkeit in Ravenna nur auf dem ganz am Ende der ravennatischen Elfenbeinplastik stehenden Deckel in Etschmiadzin einen Genossen[2]. Sonst ist es hier die durchgehende Regel, den thronenden Christus bärtig zu gestalten[3].

Es mag sich hieran passend die weitere Bemerkung knüpfen, dass bärtige Figuren in der Schule des Deckels aus Murano über-

---

[1] S. u. § 8 Nr. 5 (S. 189 f.). [2] S. o. S. 97 ff.

[3] Ebenso in der ravennatischen Mosaikmalerei, vgl. Garr. t. 242. 254, 1; unbärtig ist Christus nur t. 258, 2, wo aber auch der Grundgedanke des Inhaltes wie die Darstellung etwas anders geartet sind. Durchweg unbärtig auf dem Throne ist er dagegen in der ravennatischen Marmorskulptur, vgl. Garr. t. 345, 1. 346, 2. 347, 2. 348, 2. 5; dem entsprechend wird es auch 344, 1 gewesen sein.

haupt eine Seltenheit sind, dass die übergrosse Mehrheit der Personen jugendlich unmännliche Gestalten sind, dass dagegen in Ravenna bärtige mit unbärtigen angenehm abwechseln und in ungefähr gleicher Anzahl zusammen auftreten.

Wenden wir den Blick von dem Hauptfelde des Muraneser Deckels nach dem Kopfstücke, so finden wir daselbst die fliegenden Engel in derselben Weise den ein Kreuz umschliessenden Kranz haltend, wie sie uns wiederholt in Ravenna begegneten auf der Tafel der Barberini'schen Bibliothek in Rom, den beiden Tafeln von Paris und Etschmiadzin, wie sie sich auch in den Mosaiken Ravennas, nämlich in S. Vitale[1], nachweisen lassen und wie sie uns wieder begegnen werden auf byzantinischen Elfenbeinplatten. Von um so entscheidenderem Gewichte aber ist die bereits betonte Beobachtung, dass weder in Byzanz noch in Ravenna die Engel je den Kreuzstab haben. In der Schule der Tafel aus Murano dagegen bildet der Kreuzstab ihr regelmässiges Attribut, neben welchem der einfache Stab, den allein die byzantinische und die ravennatische, ja den allein die gesamte abendländische Kunst kennt[2], niemals erscheint.

Von derselben hervorragenden Wichtigkeit ist eine andere Thatsache. Nämlich ebenso fremd wie der Kreuzstab in der Hand der Engel, ist der gesamten übrigen altchristlich-abendländischen Kunst fremd das Salbgefäss in der Hand der zum Grabe des Herrn kommenden Frauen. In der ganzen Reihe der bekannten abendländischen Darstellungen von der in Rom entstandenen und jetzt in dem Nationalmuseum zu München verwahrten Elfenbeintafel[3] an bis zu dem Mosaik in S. Apollinare nuovo zu Ravenna[4] tragen die Frauen nicht ein einziges Mal die Salbgefässe, und dem gegenüber steht die Thatsache, dass in dem einzigen Falle, in welchem die Scene des Ostermorgens auf einem Denkmale unserer Gruppe zur Darstellung gekommen ist, nämlich auf der zuletzt behandelten Pyxis in Sitten, die beiden Frauen das Salbfläschchen haben.

Betrachten wir ferner die Darstellungen der Verkündigung Mariae in der Schule des Deckels von Murano und vergleichen mit ihnen diejenigen in der neutestamentlichen Schnitzschule Ravennas, so haben sie zwar alle gemein, dass die Jungfrau bei der Herab-

[1] Garr. t. 258. 262.

[2] Auf dem bekannten ravennatischen Sarkophage mit der Verkündigung an Maria, Garr. t. 344, 3, ist das Kreuz des Engels lediglich Zusatz des Zeichners.

[3] Vgl. o. S. 58ff.

[4] Garr. t. 251, 6; vgl. Garr. t. 315, 5. 499, 6. 454; vgl. auch t. 316, 2, s. o. S. 69 Anm. 3.

kunft des Engels mit Spinnen beschäftigt ist, aber im übrigen bestehen ganz charakteristische Verschiedenheiten. In Bezug auf das Kompositionsschema steht die Darstellung auf der Tafel der Gräfin Uwarow in Moskau den drei ravennatischen Darstellungen auf dem Thronsessel des Maximianus, dem Buchdeckel in Paris und dem in Etschmiadzin am nächsten. Hier wie dort sitzt Maria auf der Kathedra mit hoher Rückenlehne links, naht der Engel sprechend von rechts, steht zwischen beiden — wenigstens gilt dies von der Kathedra des Maximianus — der schlanke Korb, mit Purpurwolle gefüllt. Aber abgesehen von dem Kreuzstabe des Engels bleibt der andere Unterschied bestehen, dass der Engel in sämtlichen Darstellungen der neutestamentlichen Elfenbeinschnitzschule Ravennas auf Maria zuschreitet, niemals aber wie auf der Uwarow'schen Tafel neben ihr steht, vor allem aber, dass in sämtlichen Darstellungen der neutestamentlichen Schnitzschule Ravennas, vielleicht ausser auf der Pyxis in Kertsch[1], Maria in der vorn übergelegten linken Hand zwei Spindeln hält, dass sie aber niemals, wie auf der Tafel der Gräfin Uwarow, mit der Linken die Wolle aus dem Korbe zieht. Noch auffälliger ist jedoch, dass Maria bei der Verkündigung der Minden-Berliner Pyxis in starker Abweichung von allen Darstellungen der ravennatischen Elfenbeine statt auf der Kathedra, ähnlich freilich wie an dem vorerwähnten ravennatischen Sarkophage[2], auf dem einfachen Hausstuhle sitzt. Am auffälligsten aber ist endlich, dass Maria auf der Bologneser Tafel den Erzengel Gabriel nicht sitzend, sondern stehend empfängt, ein Motiv, das nicht nur der gesamten ravennatischen, sondern wiederum der gesamten übrigen vorangehenden abendländischen Kunst unbekannt ist.

Die Verkündigung Mariae führt uns zu der Prüfung ihrer Jungfräulichkeit vor dem Hohepriester. Auch diese Scene findet sich, wie wir wissen, sowohl in dem ravennatischen Bildercyklus als in dem der Schnitzschule des Deckels aus Murano. Wiederum aber zeigt die Darstellung der letzteren auf der Tafel der Gräfin Uwarow ganz wesentliche Abweichungen gegenüber dem Typus Ravennas. In allen Darstellungen, derjenigen der Moskauer Tafel sowohl wie derjenigen des ravennatischen Bischofsstuhles, des zweiten Pariser und des zweiten Etschmiadzin-Deckels, steht zwar der Hohepriester links, Maria rechts. Aber abgesehen davon, dass auf der Kathedra des Maximianus zum Schutze und zur Verteidigung der Maria der Engel erscheint und der Vorgang dort an einer Quelle, hier an einem auf-

[1] Fig. 6; s. o. S. 93.

[2] Garr. t. 344, 3; s. o. S. 136 Anm. 2.

gemauerten Brunnen sich abspielt, hält in allen ravennatischen Darstellungen, auch auf der Pyxis in Kertsch, auf welcher Maria ausnahmsweise links steht. Maria die Schale, während der Hohepriester ihr gebietet zu trinken; auf der Uwarow-Tafel hingegen hält der Hohepriester die Schale, der verklagten Jungfrau sie darreichend. Und während hier Maria beide Hände betend erhebt, legt sie dort ausser auf der Pyxis in Kertsch, wo sie die Schale mit beiden Händen zu halten scheint, durchweg die linke Hand an den jungfräulichen Schleier, ihre rechte ist durch das Halten der Trinkschale in Anspruch genommen.

Ganz ähnlich wie in dieser Scene liegt das Verhältnis bezüglich der Reise nach Bethlehem. Im allgemeinen stimmt das Schema derselben auf der Minden-Berliner Pyxis vollkommen mit demjenigen des zweiten Pariser und des zweiten Etschmiadzin-Deckels und namentlich mit dem der Kathedra des Maximianus überein. Auf allen Darstellungen legt Joseph den linken Arm um die schwangere Gefährtin. Aber in keiner der drei ravennatischen Darstellungen stützt Joseph wie auf der Minden-Berliner Pyxis mit der Rechten den Fuss der Maria, sondern auf den beiden Buchdeckeln fasst er den Zügel des Tieres, auf der Tafel der Kathedra, wo der Engel die Eselin führt, legt er sie ganz frei an die Seite der Maria. Maria selbst aber legt stereotyp auf allen drei ravennatischen Darstellungen die linke Hand an ihren Schleier, die Minden-Berliner Pyxis dagegen zeigt ein völlig abweichendes, selbständiges Motiv: hier erhebt sie den linken Arm mit nach aussen geöffneter Hand im Gestus des Staunens.

Wenn die Begegnung der Maria mit Elisabeth auf der — nur in Zeichnung erhaltenen — Tafel der Kathedra des Maximianus[1] in derselben Weise sich wiederfindet auf der Tafel des Museums der Bologneser Universität[2], wenn ebenso die Heilung des Blindgeborenen auf der Pyxis von Pesaro mit den zwei den Heiland und den Kranken einschliessenden bärtigen Aposteln, die beide mit einem grossen Buche ausgerüstet sind, der gleichen Darstellung auf der Christustafel des Pariser Evangelien-Deckels genau entspricht, nur dass das eine Mal der Blinde links, das andere Mal rechts steht, so lässt sich hieraus wie in analogen Fällen das Vorbild Ravennas für die Typenbildung der Schnitzschule des Deckels aus Murano mit voller Klarheit erkennen.

[1] Garr. t. 414, 2; s. o. S. 89.

[2] Vgl. dagegen aber auch die Heimsuchung Mariae auf der zweiten Pariser Platte, ferner auf der ersten Langseite des Werdener Kästchens, Garr. t. 447, 1 (s. o. S. 72).

Andererseits aber hat auch schon die Pyxis in Pesaro wieder in dem das Kreuz umschliessenden Kranze zur Füllung der leeren Fläche unter dem Schlosse mit anderen Pyxiden des nämlichen Ursprunges ein Motiv gemein, welches in dieser Verwendung ausserhalb unseres Monumentenkreises nirgends sonst nachzuweisen ist.

Zwar finden wir in der übrigen altchristlichen Kunst wieder die Komposition, in welcher die Schule des Deckels aus Murano das Gespräch Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen veranschaulicht, ja auch in der altchristlichen Sarkophagplastik ist es die mit einer einzigen Ausnahme[1] beobachtete Regel, dass Christus wie in den Darstellungen unserer Elfenbeinschnitzschule bei dem Weibe steht, nie sitzt[2]. Anders, wie bekannt, in Ravenna[3]: nicht allein in der Darstellung der ersten Pariser Tafel und der zur ravennatischen Schnitzschule gehörenden Pyxis in Lavoute-Chilhac[4], sondern auch in derjenigen an der Nordwand von S. Apollinare nuovo sitzt Christus auf dem neben dem Brunnen befindlichen Erdhügel, und dieser, der den Sarkophagen ebenso unbekannt ist wie den Elfenbeinen aus der Schule des Muraneser Buchdeckels, fehlt doch nicht auf der vierten Darstellung in Ravenna, der Kathedra des Maximianus[5], wenn auch hier Christus stehend erscheint.

Vollkommen durchgreifend ist der Unterschied wieder in Bezug auf die Darstellung der Heilung des Gichtbrüchigen. In einem charakteristischen Punkte berühren sich zwar, wie bei der Besprechung des Bateman'schen Diptychons bereits festgestellt wurde[6], die ravennatischen Darstellungen auch dieser Scene und diejenigen der Schule des Deckels aus Murano, nämlich in der Art, wie der geheilte Paralytische beim Tragen sein Bett anfasst. Aber erstens ist beiderseits die Form des Bettes eine andere, wobei diejenige des Muraneser Evangeliendeckels und der sich ihm anschliessenden Elfenbeindenkmäler auf den altchristlichen Sarkophagen hauptsächlich ihre Analogieen hat[7]; zweitens — und hierin liegt das besonders Wesentliche und Wichtige — ist in der Schnitzschule der Muraneser Tafel die

[1] Garr. t. 402, 7 = Le Blant, Les sarcophages de la Gaule Pl. 47, 2.
[2] Vgl. Garr. t. 313, 3. 319, 1. 333, 1. 334, 1. 381, 3. 399, 2. 3. 402, 4.
[3] S. o. S. 109. 122.
[4] S. o. S. 108 f.
[5] Garr. t. 419, 3; s. o. S. 90.
[6] S. o. S. 121 und ebda. Anm. 1.
[7] Garr. t. 310, 1. 313, 1. 2. 4. 314, 5. 315, 1. 318, 1. 4. 319, 2. 367, 1. 369, 3. 372, 3. 374, 3. 375, 3. 376, 2. 3. 378, 3. Vgl. dagegen t. 319, 3. 367, 2. 376, 1, 404, 2, auch das eine der oben (S. 121 Anm. 1) genannten Goldgläser Garr. t. 171, 1 und den zweiten Mailänder Buchdeckel Garr. t. 455, ferner t. 23, 1. 45, 3 etc.

ganze Komposition verschieden gestaltet. Ausnahmslos hat in Ravenna, auch in S. Apollinare nuovo[1], Christus einen bärtigen Apostel als Begleiter, in unserer Schule dagegen fehlt bei im ganzen sechs Darstellungen ein solcher drei Mal ganz, nämlich auf dem Deckel von Murano[2], der Pyxis Basilewsky's[3] und der Pyxis des Vatikans[4], in den zwei anderen Fällen, nämlich auf der ersten Hälfte des Bateman'schen Diptychons[5] und der Pyxis des Museums Cluny in Paris[6], ist zwar ein Apostel zugegen, aber erstens ist derselbe auf der Pariser Pyxis abweichend von der ravennatischen Elfenbeinschnitzerei unbärtig[7], und zweitens steht er jedes Mal nicht hinter Christus, wie dies regelmässig in Ravenna geschieht, sondern auf der anderen Seite des Geheilten. Nur eine der sechs Darstellungen in unserer Gruppe, diejenige der Pyxis in Darmstadt, gibt, wie bereits hervorgehoben[8], die Schultradition preis und stellt hinter Christus zwei bärtige Apostel.

Nicht minder originell erscheint es, wenn die Schule des Muraneser Buchdeckels dem Grabe des Lazarus auf der Pyxis des Provinzialmuseums in Bonn[9] die Form einer wirklichen Höhle gibt. So entspricht sie allerdings der ausdrücklichen Angabe des Evangeliums, widerspricht jedoch damit der gesamten künstlerischen Tradition, die im Abendlande und in Byzanz sich festgesetzt hatte. Nach dieser Tradition steht Lazarus als Mumie mit den wenigen Ausnahmen, in denen die Andeutung des Grabes überhaupt fehlt[10], in einer Aedicula, einem kleinen tempelartigen Gebäude. Zwar zeigt auch der Codex Rossanensis die Höhle[11] und ein einziges Mal findet sich dieselbe auch deutlich in der frühen römisch-christlichen Kunst, nämlich in dem Coemeterium S. Ermete ad clivum cucumeris[12], und mehrere Male ist dieselbe in einer anderen Gattung der römischen Malerei, auf Goldgläsern, angedeutet[13], ebenso endlich auf einem von Garrucci erworbenen und dem Museo Kircheriano überwiesenen, wohl in Rom auch entstandenen silbernen Ringe[14]. Haben aber diese

[1] Garr. t. 248, 1. [2] Garr. t. 456; s. o. S. 113 f.
[3] Garr. t. 438, 5; s. o. S. 116 f. [4] Garr. t. 438, 3; s. o. S. 118.
[5] Garr. t. 452, 1; s. o. S. 119 ff. [6] Garr. t. 438, 4; s. o. S. 117.
[7] In dem Mosaikbilde von S. Apollinare nuovo ist er dagegen auch ohne Bart. [8] S. o. S. 121 Anm. 1.
[9] Garr. t. 439, 2; s. o. S. 123 ff. [10] Garr. t. 82, 2. 204.
[11] Oscar v. Gebhardt und Adolf Harnack, Codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880. Taf. IV. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I Fig. 348.
[12] Garr. t. 83, 2. Es muss auffallen, dass es dieselbe Katakombe ist, in welcher ein anderes Mal nur der Leichnam des Lazarus, ohne Grab, erscheint.
[13] Garr. t. 171, 2. 177, 1. 6. 8. [14] Garr. t. 478, 33.

Kleingegenstände schon an sich für den grossen Entwickelungsgang wenig Bedeutung, so wird dieselbe in unserem Falle noch dadurch völlig aufgehoben, dass die gesamte übrige römische Kunst, sowohl die Malerei wie die Plastik, an die sich die südfranzösische Sarkophagskulptur anlehnt, dass weiter die Mailänder und, was besonders zu betonen ist, die ravennatische Kunst, ja sogar die ältere Periode der Schnitzschule der Muraneser Elfenbeinplatte selbst nicht die Höhle, sondern nur die Aedicula kennt. Und was die eine Darstellung in den Katakomben betrifft, so ist auch sie nicht nur völlig isoliert geblieben, sondern von der Gestaltung der Höhle der Bonner Pyxis grundverschieden, so dass auch um deswillen die Anregung für den Schnitzer des Bonner Elfenbeingefässes von hier unmöglich ausgegangen sein kann, die von dieser Seite her schon an sich undenkbar ist. Dasselbe gilt von der Miniatur des im sechsten Jahrhunderte wahrscheinlich in Unteritalien selbst entstandenen Codex Rossanensis.

Ganz vereinzelt im Abendlande steht endlich auch die Darstellung der Heilung des Besessenen auf dem Deckel aus Murano. Eine Verschiedenheit in allen übrigen abendländischen Darstellungen dieses Vorganges, die wir nachweisen können, bildet in der Hauptsache nur die Verschiedenheit des veranschaulichten Momentes der Wundervollziehung. Die eine Reihe ist vertreten durch das arianische Mosaik in Sant' Apollinare nuovo in Ravenna[1]: „neben dem knieenden Geheilten sieht man die Säue, in welche die Legion Teufel fuhr“[2]. Die andere Reihe — und diese umfasst die weit überwiegende Mehrheit der Bilder — führt einen früheren Moment vor Augen. Sie zeigt den Kranken mit nacktem Oberkörper, wobei er zwei Mal Ketten an den Händen trägt, die drei anderen Male nicht. Zu dieser Reihe gehören die Darstellungen auf der Christustafel des Pariser Buchdeckels[3] und auf der Pyxis Basilewsky's[4] einerseits, auf der Pyxis Walter Sneyd's zu Keele Hall[5], der Christustafel des Etschmiadzindeckels[6] und der Pyxis im Museum zu Darmstadt[7] andererseits. Wir finden also hier zusammen die beiden in Ravenna selbst entstandenen Buchdeckel, eine in Rom, aber in Abhängigkeit

[1] Garr. t. 248, 1. Dazu kommt eine zweite Darstellung auf der bekannten Tafel in der Bodleiana zu Oxford (Westwood Taf. VI zu S. 55 Nr. 126; s. u. § 8!).

[2] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 38.

[3] Garr. t. 458, 1; s. o. S. 97 ff. [4] Garr. t. 438, 5; s. o. S. 116 f.

[5] Garr. t. 439, 4; s. o. S. 63 ff., auch S. 117 Anm. 3.

[6] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I Taf. I, 1; s. o. S. 97 ff., speziell S. 105. Es kommt hier natürlich nur das Feld rechts unten in Betracht.

[7] S. o. S. 118 f. Fig. 7.

von Ravenna verfertigte Pyxis und zwei in der Schule des Deckels von Murano geschnitzte Pyxiden, deren Darstellung aufs neue den engen Zusammenhang auch dieser Schule mit Ravenna bezeugt. Die dritte in der Schule des Muraneser Deckels bekannte Darstellung der Heilung des Besessenen, welche sich auf der Tafel aus Murano selbst findet und in welcher der nackte Teufel, mit dem Oberkörper sichtbar und die Arme ausstreckend, aus dem Kopfe des an Hals und Händen gefesselten Kranken entweicht, hat weder in Ravenna noch sonst in der abendländischen Kunst eine Analogie.

So beweist gerade die Darstellung dieser Scene den unleugbaren Einfluss, den Ravenna auf die Entwickelung der Schnitzschule des Muraneser Buchdeckels, den Inhalt und die Gestaltung ihrer Kompositionen in massgebender Weise ausgeübt hat. Sie bestätigt aber aufs schlagendste das Resultat, das sich aus der ganzen voranstehenden Darlegung mit immer zwingenderer Notwendigkeit aufdrängte, dass nämlich die ganze Gruppe der Denkmäler, welche für uns die bisher nach dem Deckel aus Murano bezeichnete Elfenbeinschnitzschule vertreten, unmöglich in Ravenna ihre Heimat haben kann. Ja, auch die Annahme, die vielleicht auftauchen könnte, es möchte etwa noch ein drittes Atelier in Ravenna thätig gewesen sein, welches die neue Schule repräsentiere, ist von vorneherein auszuschliessen. Denn die Abweichungen von der übrigen Kunst Ravennas, die Eigentümlichkeiten unserer Denkmälergruppe sind zum Teil derart, verraten in vieler Beziehung eine derart andere Volksanschauung, ein derart anderes Empfinden, dass sie, wie bereits oben ausgesprochen[1], schlechterdings nicht auf dem gleichen Boden und in der gleichen Gemeinde gewachsen sein können. Zweifellos geht von Ravenna der eine Strom aus, aber mit diesem ravennatischen vereinigt sich offenbar ein anderer, gemeinsam mit jenem das neue Atelier zu speisen. Es wird also jetzt unsere Aufgabe sein, den Ursprung dieses unbekannten Stromes zu gewinnen und den Sitz der neuen Elfenbeinschnitzschule zu bestimmen.

Ohne weiteres lässt sich nun sagen, dass der Ort, an welchem dieselbe bestand und blühte, am Ausgange der christlichen Antike in Italien eine ähnlich hervorragende Rolle und Bedeutung inne gehabt haben muss wie dereinst Rom, wie Mailand, wie Ravenna. Da Ravenna, aber auch Mailand und Rom, deren Elfenbeinschnitzereien in dieser Spätzeit in noch weit höherem Masse als die ravennatischen vor allem formell sich unterscheiden von den um die Mu-

[1] S. o. S. 134.

raneser Tafel sich gruppierenden Denkmälern, nicht mehr in Betracht kommen können, so sind wir schon von hier aus auf die neuen Grossstädte Italiens hingewiesen: Pavia, die Hauptstadt, oder aber das Religions- und Kulturzentrum des neu eingewanderten Lombardenvolkes: Monza.

Nun aber gilt es, die einzelnen eigentümlichen Merkmale und ikonographischen Besonderheiten der Denkmäler selbst zeugen und führen zu lassen.

Weder in Byzanz noch in der altchristlichen Kunst des Abendlandes ist in der Hand des Engels je der Kreuzstab zu sehen. So begegnet er uns jedoch ein Mal auf einem koptischen Fingerringe[1], das andere Mal aber auf einem der sechzehn aus Jerusalem stammenden, also dem syrisch-palästinensischen Kunstkreise angehörenden Metallfläschchen[2], welche im Schatze der Kathedrale von Monza aufbewahrt sind.

Mit den Gewürzen, welche die zum Grabe des Herrn kommenden Frauen auf der Sittener Pyxis bei sich tragen, welche in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, welche in der ganzen früheren abendländischen Kunst fehlten, erscheinen die beiden Frauen ausnahmslos auch auf den Oelampullen in Monza[3]. Auch dies ist also ein spezifisch syro-palästinensisches Motiv, wenn gleich wiederum auf einer aus Aegypten stammenden Seidenstickerei Maria ebenfalls die Salbenbüchse zum Grabe mitbringt[4].

Syro-palästinensisch ist es ferner, wenn die mit Spinnen beschäftigte Maria bei der Verkündigung auf der Bologneser Tafel den Engel stehend empfängt. Strzygowski[5] hat diesen Typus mit der stehenden Jungfrau als denjenigen erkannt und erwiesen, der nach ihm wahrscheinlich, wir dürfen aber sagen: zweifellos „in Syrien und Palästina seinen Ursprung hat". So tritt uns die Darstellung der annuntiatio Mariae unter anderem entgegen zunächst

---

[1] R. Forrer, Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassburg i. E. 1893, Taf. XIII $6^a = 6^c$.

[2] Garr. t. 435, 1. [3] Garr. t. 433, 8. 434, 1. 2. 4. 5. 6. 7. 435, 1.

[4] R. Forrer, Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassburg 1891, Taf. XVII, 9. Derselbe, Die frühchristlichen Altertümer etc. Taf. XVI, 9. Ohne Angabe irgend eines Grundes, aber auch ohne jedes Recht stellt Forrer in Forrer-Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi S. 18 und Römische und byzantinische Seiden-Textilien S. 21 die Behauptung auf, das bischöfliche Pallium, welches in der Reihe der neun, die vita Christi erzählenden Felder auch unsere Scene zeigt, sei italischen (ravennatischen) Ursprunges.

[5] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 71.

wiederum auf einem der Monzeser Metallgefässe[1], desgleichen aber auch auf einem Terracottenmedaillon, das ebenfalls aus Palästina stammt und ebenfalls im Schatze von Monza aufbewahrt ist[2].

Es fiel weiter auf, dass Christus auf den Denkmälern der Schnitzschule des Deckels aus Murano im Gespräche mit der Samariterin am Jakobsbrunnen durchweg steht und nie, wie es in Ravenna Regel ist, mit dem ihn begleitenden Apostel auf einem Erdhügel sitzt. Genau dasselbe und zwar auch ohne jegliche Andeutung einer Erderhöhung ist der Fall auf zwei von Strzygowski[3] veröffentlichten, unter sich vollkommen übereinstimmenden Goldenkolpien aus Adana (Kilikien) im Kaiserlichen ottomanischen Museum zu Konstantinopel. Strzygowski hat aber bereits den Beweis erbracht, dass wir diese auf beiden Seiten geprägten Goldmedaillons aus Adana „als um 600", also ungefähr gleichzeitig mit den Oeltläschchen von Monza, „in Palästina oder einem benachbarten Kunstkreise entstanden" anzusetzen haben[4].

Auf der Vorderseite derselben palästinensischen Medaillons finden wir auch nicht allein die gleiche Form des Bettes, welches der Paralytische auf dem Deckel von Murano und den verwandten Elfenbeinmonumenten auf dem Nacken trägt, er trägt es dort auch in derselben Weise wie hier, und namentlich ist zu beachten, dass die Komposition in der nämlichen Weise auf die absolut notwendige Zahl von Personen, Christus und den Kranken, beschränkt ist, wie dies der Schule des Deckels von Murano geläufig ist im Gegensatze zu der Schnitzschule Ravennas, welcher diese Reduktion etwas gänzlich Unbekanntes ist.

Noch zu einem dritten Motive, mit dem ein Denkmal der Schule des Deckels von Murano überraschte, nämlich zu dem als Höhle geformten Grabe des Lazarus, haben die beiden Goldenkolpien aus Adana eine ebenso überraschende wie vollkommene Analogie. Strzygowski[5] beschreibt dasselbe als einen aufragenden Gegenstand, „der wie ein gekrümmter Obelisk mit einer Kugel an der Spitze aussieht", und meint dann[6] bei der Deutung der Scene und

[1] Garr. t. 433, 8.

[2] Vgl. Barbier de Montault, der es mit zwei anderen an das Tageslicht gezogen hat, in dem Bulletin monumental 5e Série T. 11e, 49e de la collection (1883) S. 136. Im übrigen verweise ich auf meine Arbeit über „Die Engel in der altchristlichen Kunst".

[3] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I Taf. VII, vgl. ebda. Anhang I S. 99 ff.

[4] Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 110.

[5] Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 101.

[6] Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 107.

ihrer Vergleichung mit anderen Typen, das Grab sei „hier wie ein auf die Schmalseite gestellter Sarkophag gebildet". Es ist aber zweifellos nichts anderes als die in den Felsen gehauene Höhle, in welcher Lazarus nach dem Evangelium des Johannes bestattet war und deren auf den Goldenkolpien gegebene Form von dem Schnitzer der Bonner Pyxis und weiterhin von demjenigen der Pyxis in Lavoute-Chilhac mit der Flucht der Elisabeth aufgenommen und, nur in plumperer, hier aber ausnahmsweise die Deutlichkeit fördernder Weise, nachgebildet wurde.

Zu dem Typus der Heilung des Besessenen auf der Muraneser Tafel enthält der in der Laurentiana zu Florenz befindliche, zu Zagba in Mesopotamien von dem Mönche Rabulas geschriebene Codex syriacus aus dem Jahre 586, also wiederum ein aus Syrien stammendes Kunsterzeugnis, die einzige altchristliche Parallele[1]. Was sonst nirgends mehr nachzuweisen ist, nämlich dass der aus dem Haupte des Besessenen entfliehende Dämon leibhaftig dargestellt ist, zeigt eine Miniatur der berühmten syrischen Handschrift[2].

Es ist weiter darauf hinzuweisen, dass der in die Geburtsscene der Bologneser Tafel aufgenommene Joseph in genau derselben charakteristischen Pose, nur vollständig im Profil, wieder erscheint auf dem einen der palästinensischen Oelfläschchen, welches in sieben Rundfeldern das Leben Jesu von der Verkündigung bis zur Auferstehung und Glorie im Himmel schildert.

Eben dieses Gefäss zeigt in dem gleichen Runde die Madonna nach der Geburt auf dem halb aufgerichteten Polster. Angesichts dieser Lage desselben ist es nunmehr allein, aber auch vollkommen verständlich, wie die Schnitzer unseres italischen Ateliers, mit der Sache aus unmittelbarer Erfahrung nicht vertraut, zu jenem groben Missverständnisse kommen konnten, welches wir oben konstatierten.

Wir fügen hinzu, dass die Darstellung der Huldigung der Magier auf der Wiener Pyxis, die einzige, welche auf den Monumenten der Schnitzschule des Muraneser Evangeliendeckels sich findet, trotzdem hier die Weisen von rechts und nicht von links herankommen, hinsichtlich der ganzen Komposition, namentlich aber hinsichtlich der Madonna mit dem Christuskinde, nirgends eine so

[1] Garr. t. 134, 2.

[2] Dabei will es wenig bedeuten, wenn der Teufel auf dem Deckel von Murano mit dem Unterkörper noch in dem Besessenen steckt, während die Dämonen der beiden Geheilten in der Miniatur des Rabulas bereits ganz aus ihnen entwichen sind und über ihnen schweben.

treffende und weitgehende Analogie hat wie auf den jerusalemischen Metallgefässen in Monza. Hier treffen wir dieselbe starre Frontstellung der mit dem Kinde thronenden Mutter wieder, die uns dort begegnete: hier erkennen wir aber vor allem auch, wie der merkwürdige Giebel dort über der Madonna entstanden ist, der in dieser Form auch an sich, abgesehen davon, dass er in unserer Scene völlig ungewöhnlich ist, seinen Zweck, das Haus anzudeuten, in höchst sonderbarer und eigenartiger Weise erfüllt: die Rückenlehne des Thrones besteht auf den Monzeser Ampullen aus zwei vertikalen Seitenpfosten, die durch zwei nach unten zu sich schneidende Leisten mit einander verbunden sind. Der Kopist liess die beiden Leisten nach oben sich schneiden und unterliess es, die Vertikalpfosten mit dem Thronstuhle in Verbindung zu bringen.

Dazu kommt endlich, dass die drei nach dem Sterne emporblickenden Hirten im untersten Felde der Bologneser Tafel, wenn auch ohne die dürftige Hintergrundsarchitektur und ohne die Andeutung der Herde, in vollster Uebereinstimmung ihrer Haltung und Tracht wiederum auf einer der palästinensischen Oelampullen[1] erscheinen.

Nach alle dem ist die Schlussfolgerung notwendig und unwiderleglich, dass von Syrien-Palästina der andere Strom ausgeht, dessen Quelle wir suchten, dass die Elfenbeinschnitzschule des Muraneser Evangeliendeckels unter der bestimmten Einwirkung der palästinensischen Kunst gearbeitet hat; denn der Anschluss an syrisch-palästinensische Vorlagen ist unverkennbar und zweifellos[2]. Diese Anlehnung an die palästinensischen Muster muss eine direkte gewesen sein, da sich nur höchstens das eine oder andere der im vorangehenden zusammengestellten Merkmale auf byzantinischen oder ravennatischen Denkmälern nachweisen lässt[3]. Aus dem gleichen Grunde ist die etwa auftauchende an sich schon unwahrscheinliche Annahme unmöglich, die Anregung möchte von der koptischen Kunst ausgegangen sein. Die unmittelbare Vorlage können nur die aus Palästina selbst stammenden Oelfläschchen und Terracotten[4]

[1] Garr. t. 434, 1.

[2] Dasselbe gilt, wie wir sahen, bezüglich der koptischen Kunst; auch für sie liegt die enge Beziehung zu der palästinensischen offen am Tage.

[3] So ist auf der der altchristlichen Aera noch angehörenden byzantinischen Elfenbeintafel des Museo Trivulzi in Mailand, Garr. t. 453, 1 (s. u. § 7!). Maria bei der Verkündigung stehend dargestellt; spätere Beispiele der byzantinischen Kunst s. bei Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 71 Anm. 2.

[4] Vgl. Barbier de Montault a. a. O. S. 129 ff., welcher, wie bereits be-

und andere ähnliche kunstgewerbliche Gegenstände abgegeben haben, die ja, ursprünglich ohne alle Frage in weit grösserer Menge vorhanden, auch jetzt noch trotz der viel geringeren Anzahl, in der sie uns erhalten sind, bis auf wenige die sämtlichen Typen und Motive enthalten, auf die es uns ankommt.

Wo sind nun die Elfenbeine entstanden, welche diesen durch die Monzeser Oelfläschchen und Terracotten vermittelten so ausserordentlich weitgehenden syrisch-palästinensischen Einfluss zeigen? Mit anderen Worten: in welcher italischen Stadt (ausser Rom, Mailand und Ravenna) arbeitete die von der palästinensischen Kunst abhängige Elfenbeinschnitzschule? Die Antwort auf diese Frage ist, wie ich glaube, nunmehr leicht und mit aller Bestimmtheit zu geben: sie bestand da, wo man die Vorlagen beständig vor Augen hatte, also in Monza selbst.

Diese Schlussfolgerung wird durch Erwägungen anderer Art befestigt. Theodelinde, die Tochter des Bayernherzogs Garibald I., hatte sich mit dem Langobardenkönige Authari im Jahre 589 verheiratet. Nach dessen im Jahre 590 erfolgten Tode vermählte sie sich mit dem Herzoge Agilulf und übertrug ihm die Regierung. Unter ihrem Einflusse begann die Katholisierung der immer noch arianischen Langobarden, die bereits um die Mitte des siebenten Jahrhunderts als vollendet gelten konnte. Zwar war Pavia wegen seiner festen Lage nach der im Jahre 571 erfolgten Eroberung von Alboin zur Hauptstadt des Reiches erhoben worden, allein der kulturelle Mittelpunkt war nicht Pavia, sondern Monza. Hier in Monza weilte die Königin, Theodelinde, „am liebsten wegen der gesunden Lage dieses Ortes. Hatte doch aus letzterem Grunde schon der grosse Ostgotenkönig sich dort einen Palast erbaut. Sie liess nun ebenfalls einen solchen errichten, den sie mit Gemälden über Ereignisse aus der Langobardengeschichte schmückte. Also erwarb sie sich in Monza und an den anderen Orten, wo sie Bauten aufführen liess, z. B. in Bergamo die Kirche der hl. Julia, um ihr Volk auch bedeutende Verdienste in Hinsicht auf Kunst und Wissenschaft. Sie

---

merkt (s. o. S. 144 u. ebda. Anm. 2), drei bis dahin vollkommen unbekannte, aus dem heiligen Lande stammende figurierte Thonmedaillons im Schatze der Kathedrale von Monza entdeckt hat. Dass dies nicht die einzigen des Schatzes waren, sondern dass viele im Laufe der Jahrhunderte zu grunde gingen, unterliegt bei der Zerbrechlichkeit des Materiales und der Vernachlässigung durch den Besitzer gewiss keinem Zweifel, um so weniger, als auch dort ursprünglich nachweisbar vorhandene Elfenbeindenkmäler abhanden gekommen sind, s. u. S. 149 Anm. 3.

wollte eben durch den Zauber der Architektur, Malerei," wir fügen hinzu: Plastik „und Geschichte die geistige Roheit der Langobarden mildern. Dabei musste sie sich aber besonders auf die katholische Kirche, diese letzte Zufluchtsstätte der römischen Kultur und Nationalität, stützen und dieselbe ihrem Volke zugänglich machen" [1]. Dies konnte jedoch nur dadurch geschehen, dass sie ihm die römisch-katholische Religion zuführte. Monza aber ist es wiederum, in welchem unter den Langobarden — für sie ein Ereignis von der allergrössten Wichtigkeit — die erste katholische Kirche sich erhob. Im Jahre 595 von Theodelinde gestiftet, stand sie, Johannes dem Täufer, dem späteren Schutzpatrone des Volkes, geweiht, im Jahre 602 vollendet da. Fortan wurde in der Kirche Johannes' des Täufers zu Monza die eiserne Krone aufbewahrt. In ihr wurde im Jahre 603 der im Jahre 602 geborene Thronerbe Adulovald, Theodelinde's Sohn, katholisch getauft. Auf Betreiben der Königin wurde diese ihre Haupt- und Lieblingsstiftung, in der sie auch begraben liegt, reich mit Reliquien und kostbaren Kunstgegenständen ausgestattet und beschenkt, ganz besonders von dem Papste Gregor dem Grossen selbst, der über die Rührigkeit der Königin, die katholische Religion unter dem arianischen Volke zu verbreiten, und besonders über die Thatsache erfreut war, als im Jahre 603 der Sohn der Königin eben in der katholischen Kirche durch die katholische Taufe in die Gemeinschaft des katholischen Glaubens aufgenommen wurde. Hier in Monza sind auch die oben erwähnten Terracotten und namentlich die sechzehn Oelampullen aus dem heiligen Lande untergebracht, „wohl ein Geschenk, welches Theodelinde aus Jerusalem erhalten hatte" [2], wahrscheinlich aber von Gregor selbst ihr überwiesen [3]. Jedenfalls muss

[1] Jul. Weise, Italien und die Langobardenherrscher von 568—628, Halle 1887. S. 267 f. Im übrigen ist dieses Buch nur mit Vorsicht zu gebrauchen; vgl. die Rezension Holder-Egger's in der Deutschen Litteraturzeitung 1888 Sp. 520 ff. (Nr. 14 des Jhrg., 7. April).

[2] Kraus, R.-E. II S. 523.

[3] Vgl. Bayet a. a. O. S. 97: „Faut-il y (in den Oelfläschchen der Kathedrale von Monza) voir les présents que Grégoire le Grand avait faits au fils de Théodelinde, en 603? Cette attribution est vraisemblable, mais on voudrait qu'elle fût hors de doute." Vgl. ferner Frisi a. a. O. I S. 20 ff. 43. Ficker a. a. O. S. 138. Schmid a. a. O. S. 25 f. de Rossi, Roma sotterranea III S. 505. Derselbe, Bullettino I (1863) S. 36 a. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 524. Schultze, Archäologie S. 302. Ich will hier doch erwähnen, dass sich im Schatze der Kathedrale zu Monza eine Notitia befindet (Marini, Papiri n. 143) über 'Olea sanctorum martyrum', welche zur Zeit des Papstes Gregor I. der Königin Theodelinde überbracht worden sind. „Unter der notitia steht: 'quas olea sca temporibus domni Gregorii papae adduxit Johannis indignus et peccator domnae

es damals gewesen sein, dass sie mit den Terracotten aus Palästina nach Monza kamen. Nun gewinnt auch die Bemerkung Gregors in einem Schreiben aus dem Jahre 603 an Theodelinde die rechte Bedeutung und den vollen Gehalt, er schicke ihr „lectionem sancti Evangelii theca Persica inclusam“[1]. Mag diese theca Persica aus Elfenbein, wie Barbier de Montault[2] für wahrscheinlich hält, oder aus anderem Materiale gearbeitet gewesen sein, so viel steht jedenfalls fest, dass dieselbe direkt aus dem Osten stammte und nach Monza kam. Ebenso darf man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass jene „lectio Evangelii“, welche der Papst aus dem Osten bezogen hatte und nun nach Monza schickte, mit Miniaturen geschmückt war. Hier in Monza, der Zentralstätte für Religion, Bildung und Kunst, muss also, zumal es auch sonst, wie wir soeben gesehen, im höchsten Masse allen äusseren wie inneren Anforderungen genügte, seit Beginn des siebenten Jahrhunderts die neue Elfenbeinschnitzschule geblüht haben[3], zweifellos ebenfalls ins Leben gerufen durch die Anregung und die Gunst der Königin Theodelinde.

Theodelindae reginae de Roma`. Hier spricht die Bezeichnung: temporibus etc. entschieden dagegen, die Bezeichnung des Johannis als: indignus et peccator dafür, dass die notitia von dem von Rom ausgesandten Ueberbringer ausgestellt ist. Vielleicht ist das, was uns vorliegt, eine ungenaue Kopie, so dass auch hier keine sicheren Schlüsse gezogen werden können. Gegen die Herstammung des Schreibens von Gregor kann auch nicht die schlechtere Orthographie gegenüber anderen Schriftstücken von der Hand oder aus der Kanzlei Gregor's geltend gemacht werden.“ Vgl. L. M. Hartmann, Ueber die Orthographie Papst Gregor's I. Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, 15. Bd., Hannover 1890 (S. 527 ff.) S. 544. Auch Bresslau, ebda. S. 550, möchte eine Entscheidung der von Hartmann ungelösten Frage, „ob diese notitia von dem römischen Boten selbst aufgesetzt oder in Monza, beziehungsweise am Hof der Theodelinde geschrieben ist“, nicht wagen. Diese Frage ist aber für uns fast vollkommen belanglos, weil die Unterschrift des Schreibens „im besten Falle nur beweist, dass Gregor der Königin geweihtes Oel gesandt hat, jedoch über die Metallampullen nichts enthält“. Schmid a. a. O.

[1] Frisi a. a. O. I S. 19 f. Barbier de Montault, Inventaires de la basilique royale de Monza, Bulletin monumental T. 46, Ve Série 8 (1880) S. 30 f.

[2] Vgl. Barbier de Montault a. a. O. S. 32. Die von Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 511, gemachte Angabe, diese theca Persica sei im Schatze zu Monza erhalten, beruht auf einem Irrtum.

[3] Von besonderer Bedeutung erscheint nunmehr auch die Thatsache, dass die ältesten Verzeichnisse des Schatzes der Kathedrale in Monza wiederholt elfenbeinerne Pyxiden und Tafeln registrieren, die dort leider heutzutage verschwunden sind (s. o. S. 146 Anm. 4!). Dieselben mögen zum Teil, wie die erwähnte theca Persica, sofern sie auch aus Elfenbein war, von auswärts gekommen sein, allein der Mehrzahl nach sind sie höchst wahrscheinlich in der Monzeser Elfenbeinschnitzschule selbst entstanden. Die Inventare hat ausser

Es ist aber klar, dass Theodelinde († 626) mit Hilfe der barbarischen und arianischen Langobarden ihre künstlerischen Bedürfnisse unmöglich befriedigen konnte, dass sie also genötigt war, vor allem die einheimischen katholischen Künstler an ihren Hof zu ziehen. Die in Monza gefertigten Elfenbeindenkmäler bezeugen unwiderleglich, dass ravennatische Schnitzer wie nach Rom[1], so vor allem nach Monza übergesiedelt sein müssen. Die aufmerksame Beachtung und weitgehende Verwertung, deren hier die palästinensischen Monumente gewürdigt wurden, ist gewiss nichts irgend Verwunderliches, im Gegenteil, ihre Herkunft aus dem heiligen Lande, beziehungsweise aus Jerusalem, erklärt das ihnen gezollte Ansehen allein zur Genüge. Die ihnen entgegengebrachte Hochachtung und Berücksichtigung musste eine um so viel grössere sein, als das heilige Land alle anderen Gebiete der Erde an Bedeutung überragte. Dass man dabei das eigentliche Mutteratelier in Ravenna nicht verleugnete, ist im vorangehenden nachgewiesen und wiederholt ausgesprochen worden[2].

Frisi a. a. O. I. II Barbier de Montault im Bulletin monumental T. 46, Ve Série 8 (1880) S. 18—82. 313—341. 464—488. 615—707 und T. 47, Ve Série 9 (1881) S. 145—187. 701—768 unter dem Titel „Inventaires de la basilique royale de Monza“ publiziert und ausführlich besprochen. Das erste Inventar aus dem zehnten Jahrhunderte, a. a. O. T. 46 (1880) S. 313 f., nennt Nr. 9: „Buxa una eburnea cum reliquiis.“ (Nr. 10: „Altera liguea cum reliquiis.“) Nr. 17: „Tabulas eburneas II, in unum conjunctas.“ Nr. 28: „Alveola I eburnea, in qua tus continetur“ (Beachte die Verwendung dieser Pyxis!). Das zweite Inventar aus dem zehnten Jahrhunderte, ebda. S. 465 f., nennt Nr. 8: „Alterum [sc. vasculum] eburneum.“ Nr. 25: „Tabulae II, eburneae inscripte de [apostolo] et altere II eburneae inscriptae de evangelio et alterae ligneae II, inscriptae de libro sacramentorum.“ Nr. 26: „Missale I, paratum [cooperto oder coperto?] eburneo.“ Nr. 28: „Buxa eburnea I: dicunt cum reliquiis et inde dubitamus“. Das vierte Inventar (1275), ebda. S. 627 ff., nennt Nr. 12: „Item pectines tres de hebure.“ Nr. 71: „Item cassa una de ebure gemmata, in qua ponitur incensum.“ Nr. 72: „Item duo casse de ebure.“ Nr. 91: „Item missale unum, cum tabulis heburneis ornatis de argento.“ Sollte nun nicht auch der mit Goldfiligran und Edelsteinen besetzte Kamm der Königin Theodelinde, der sich noch heute im Schatze der Monzeser Kathedrale befindet (William Burges, Notices of the precious objects preserved by Queen Theodelinda to the church of St. John the Baptist, at Monza, S. 8 ff. in The archaeological Journal Bd. XIV Tafel zu S. 16. Photographie Giulio Rossi's in Mailand. Vgl. Westwood S. 369), mit Recht deren Namen führen und zu ihren Lebzeiten in der unter ihren Augen arbeitenden Elfenbeinschnitzschule hergestellt worden sein? In den Inventaren des Schatzes erscheint er zwar zum ersten Male erst im Jahre 1345, dann schon wieder 1353 (vgl. Barbier de Montault ebda. S. 38); aber jedermann weiss, dass auf das Fehlen in den früheren Inventaren nur sehr wenig ankommt.

[1] S. o. S. 65.

[2] Vgl. auch Max Gg. Zimmermann, Die Spuren der Langobarden in der

Gerade unsere Monzeser Elfenbeine liefern den handgreiflichen Beweis für die Thatsache, wie Theodelinde die einheimische kunstübende Bevölkerung heranzog zur Befriedigung ihrer eigenen künstlerischen Bedürfnisse, damit aber auch und vor allem zur Erziehung ihres Volkes zur Kunst und Bildung, den handgreiflichen Beweis für die Thatsache, wie Theodelinde darauf ausging und es fertig brachte, die katholische Kultur ihrem Volke zu erschliessen und es mit derselben zu durchdringen. Und wenn „bis in die neueste Zeit die Sage von einer Blüte einheimischer Kunst unter der Königin Theodelinde" besteht, welche Sage von Cattaneo[1] zerstört sein soll, „indem er es ausgesprochen hat, dass das Tympanon des Domes zu Monza erst nach dem ersten Jahrtausend entstanden sein kann"[2], so bezeugt unsere Elfenbeinschnitzschule in Monza unwiderleglich, dass diese Sage auf der sichersten historischen Grundlage beruht[3].

---

italischen Plastik des ersten Jahrtausends, Vortrag, Beilage der Allgemeinen Zeitung Nr. 232. 233 vom 8. und 9. Oktober 1894: „Die ganze Kunst" der Langobarden „ist die eines ungebildeten Volkes. Sie knüpft inhaltlich", wir fügen bei: und formell „da an, wo die ravennatischen Sarkophage" und, wie wir jetzt in noch viel bedeutsamerem Sinne sagen können, die ravennatische Elfenbeinschnitzerei „aufgehört hatten". Vgl. auch Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 593.

[1] Raffaele Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa, Venezia 1889.

[2] Zimmermann a. a. O.

[3] Dass die Langobarden auch die Marmorplastik gepflegt haben, ist neuerdings vor allem durch Cattaneo eingehend dargelegt worden. Derselbe „hat mit opferfreudigem Eifer die grosse Masse der langobardischen Skulpturen gesammelt. Er hätte sein Buch besser nach denselben benannt. Statt dessen geht er dem Namen der langobardischen Eroberer sorgfältig aus dem Wege und gelangt, die Bahnen Cordero's und Labarte's einschlagend, zur Annahme eines latino-barbarischen, eines byzantino-barbarischen und endlich eines italo-byzantinischen Stiles, wobei ihm byzantinisch erscheint, was in dem Formenvorrat der alten Kunst Italiens nicht enthalten ist" (Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik a. a. O. S. 575). Wie gering auch das Kunstvermögen sein mag, welches, um wenigstens das Hauptmonument zu nennen, aus dem laut Inschrift von dem Könige Ratchis, dem Sohne des Herzogs Pemmon von Friaul (744—749), gestifteten Altare (Garr. t. 424) zu uns spricht, es zeugt doch zusammen mit den anderen Monumenten dafür, dass auch die Marmorskulptur im Lande der Langobarden eine Pflegestätte hatte in den Jahrhunderten, aus welchen das übrige Italien an Marmorwerken so gut wie nichts aufzuweisen hat. Es steht ausserdem fest, dass auch die Goldschmiedekunst, wie in Ravenna, so am Hofe der Langobarden blühte. Ein starker Missgriff war es freilich, wenn man sich ausser auf den Schatz in Monza (vgl. Clemen a. a. O. S. 28 f.) auf den berüchtigten, im Jahre 1880 aufgetauchten grossen Goldschatz des Cavaliere Giancarlo Rossi in Rom stützte in der Ueberzeugung, dadurch „eine glänzende Vorstellung von dem Umfange

Die Eröffnung der Schnitzschule in Monza ist wohl kaum vor dem Beginne des siebenten Jahrhunderts und vor dem Aufbaue der Kathedrale erfolgt. Dafür spricht nicht allein die Erwägung, dass die äusseren Verhältnisse vorher für ihre Existenz kaum geeignet waren, sondern vor allem die Thatsache, dass jedenfalls die ältesten Stücke wie das Diptychon Bateman's bereits den palästinensischen Einfluss erkennen lassen. Andererseits ist gerade dieses Diptychon sowie die Tafel der Gräfin Uwarow verhältnismässig noch so gut gearbeitet, die Verwandtschaft in formeller und sachlicher Hinsicht mit der neutestamentlichen Schule Ravennas noch dermassen lebendig, dass diese beiden Monumente wohl noch aus der Zeit Theodelinde's selbst stammen. Etwas später, aber noch in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts müssen auch der den Evangelistenfiguren des Bateman'schen Diptychons nahestehende Petrus der Sammlung Spitzer und der Paulus der Kathedrale in Tongres entstanden sein; diese ursprünglich zu einem Diptychon zusammengehörenden beiden Tafeln stehen zweifellos noch höher als der Petrus und die übrigen Figuren des in Ravenna geschnitzten Diptychons der Kirche Saint-Andoche in Saulieu[1]. Sicher erst etwa der zweiten Generation, welche quantitativ das Meiste geleistet hat, ist der Deckel aus Murano zuzuweisen[2]. In der Mitte des Jahrhunderts oder bald nachher mögen die drei aus der Schnitzschule von Monza hervorgegangenen Basilewsky'schen Pyxiden gefertigt sein, welche inhaltlich und stilistisch aufs engste an die grosse Muraneser Elfenbeinplatte sich anschliessen

---

und der Leistungsfähigkeit der langobardischen Goldschmiedekunst" zu erhalten (Clemen a. a. O. S. 44). Der letztere gibt aber weniger „eine glänzende Vorstellung von dem Umfange und der Leistungsfähigkeit der langobardischen Goldschmiedekunst" als von dem Umfange und der Leistungsfähigkeit des modernen italienischen Goldschmiedeschwindels. Grisar S. J., Ein angeblicher Kirchenschatz aus den ersten Jahrhunderten (Der Tesoro sacro des Cavaliere Giancarlo Rossi zu Rom), Zeitschrift für katholische Theologie II. Quartalheft 1895 S. 306 ff., in französischer Uebersetzung auch separat unter dem Titel: „Un prétendu trésor sacré des premiers siècles", Rome 1895, hat unwiderleglich dargethan, dass wir in dem „Schatze" nichts anderes als gefälschtes Machwerk vor uns haben. Nichts desto weniger widerspricht es den Thatsachen, wenn man kurzweg behauptet, die Langobarden hätten alle Kultur Italiens vernichtet. Erinnert man sich ausser dem Gesagten dessen, was Theodelinde für die Malerei und Architektur (s. o. S. 147 f.) gethan, so scheint mir vielmehr der Beweis erbracht, dass gerade sie der Kunst Italiens zu einem neuen, freilich letzten Aufschwunge in der altchristlichen Aera verholfen haben. Für die niedere Qualität des Geleisteten sind die Langobarden mindestens nicht mehr verantwortlich zu machen als der Gang der Geschichte, als — ihre unfähigen Lehrmeister.

[1] S. o. S. 97. [2] Nach Westwood 6. oder 7. Jahrhundert.

und denen ihrerseits wieder in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts die eine Pyxis des Museums Cluny in Paris mit Christus zwischen den zwei Ehebrecherinnen etc. und die Pyxis im Vatikan folgen. Um die Mitte oder im dritten Viertel des Jahrhunderts sind wohl auch die Pyxiden in Sitten, in Wien[1] und in Livorno, im letzten Viertel, die bezüglich ihrer Echtheit mit Recht angezweifelte ehemals Hahn'sche, jetzt Bonner Pyxis mit den beiden Jonasscenen aus der Werkstätte hervorgegangen, ganz an den Schluss oder bereits in die Wende des siebenten zum achten Jahrhunderte dürften die Pyxiden in Pesaro, in Lavoute-Chilhac, in Berlin[2] und in Darmsadt zu datieren sein. Dann gehört die Bologneser Tafel in die ersten Jahrzehnte des achten Jahrhunderts[3], während jene beiden ganz rohen Pyxiden des Bonner Provinzialmuseums und des Museums Cluny in Paris höchst wahrscheinlich erst gegen die Mitte dieses Säculums entstanden sind[4].

Damit sind wir an der äussersten Grenze der altchristlichen Kunst angelangt. Wir stehen an der Schwelle der neuen Zeit, des Mittelalters, eingeleitet durch die Renaissance Karls des Grossen. Mit erwünschtester Klarheit und unwiderstehlicher Ueberzeugungskraft beweisen und bezeugen es die Elfenbeindenkmäler der Schnitzschule in Monza, dass man jedenfalls in der Geschichte der Kunst im vollendeten Widerspruche mit den Thatsachen sich befindet, wenn man behauptet, die chrisliche Antike schliesse mit dem sechsten Jahrhunderte, dass man kein Recht hat, hier bereits das Mittelalter seinen Anfang nehmen zu lassen. Ja gerade für die Kunst des Abendlandes hat man am allerwenigsten ein Recht zu sagen, das

---

[1] Vgl. auch Schmid a. a. O. S. 121: „An Güte der Arbeit wesentlich hinter dem Maximinstuhle (sic!) zurückstehend, dürfte es (! die Arbeit!) etwa dem VII. Jahrh. angehören, in das es auch typologisch am besten sich einreiht." Freiherr v. Sacken a. a. O. S. 52 und Rohault de Fleury, La messe V S. 69a, hatten die Pyxis in das Ende des achten oder in den Anfang des neunten Jahrhunderts gesetzt.

[2] Nach Schmid, a. a. O. S. 120, „wohl die abendländische Kopie eines ravennatischen Originals, jedoch von der Hand eines Stümpers, vermutlich des VII. oder VIII. Jahrh."

[3] Vgl. Schmid a. a. O. S. 121: „Da wir die ‚Badescene' auf datierten Monumenten erst seit dem VIII. Jahrh. nachweisen können, dagegen die Salome-Figur im IX. Jahrh. verschwunden ist, so stammt unser Elfenbein vermutlich aus dem VIII. Jahrhundert."

[4] Zwar war, wie hier bemerkt sein möge, seit dem Jahre 813 für eucharistische Gefässe die Verwendung von Metall als geeignetes Material vorgeschrieben worden; allein es ist fraglos, dass auch noch später elfenbeinerne Pyxiden verfertigt wurden; vgl. Rohault de Fleury, La messe V S. 69f.

eigentliche Mittelalter derselben beginne nach 568 mit der Unterjochung Italiens durch die Langobarden[1]. Die Monzeser Elfenbeinplastik gehört vielmehr bis zu ihrem letzten Erzeugnisse zur altchristlichen Kunst so gut wie diejenige Ravennas. Noch mehr, sie liefert eines der schlagendsten Beweismomente für die Thatsache, dass die germanischen Langobarden von der einheimischen altchristlichen-italischen Kultur in kürzester Frist absorbiert wurden. Erst und zwar ziemlich scharf in der Mitte des achten Jahrhunderts liegt die Grenzscheide der beiden Zeitalter, erst da erreicht der Faden der altchristlichen Kunstentwickelung in der Geschichte sein Ende, während anderseits erst jetzt der neue Faden sich anspinnt[2].

§ 6. Karolingisches.

Deutlicher und augenfälliger konnte der Beginn der neuen Zeit sich nicht vollziehen, als es in Wirklichkeit geschehen, als es die Geschichte der Kunst greifbar lehrt. Man darf zwar nicht ver-

[1] Vgl. Strzygowski, Die byzantinische Kunst a. a. O. S. 71.

[2] Es ist bedeutsam genug, dass das, was sich aus der Geschichte der Elfenbeinschnitzerei ergibt, auch die Geschichte der Architektur des Abendlandes lehrt. dieses hervorragendsten Zweiges der Kunst. Vgl. G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1. Bd. Stuttgart 1892, S. 13: „Wo immer man vom Standpunkte der Universalgeschichte die Grenze zwischen Altertum und Mittelalter ziehen mag: stilgeschichtlich ist der Zeitraum von Konstantin dem Grossen bis auf Karl den Grossen (für manche Länder noch darüber hinaus) der antiken Baukunst zuzuzählen." Dann vor allem ebda. S. 150: „auf welches Gebiet man sich wende, es kann kein Zweifel sein, dass mit Karl ein neues Weltalter anhebt, das Mittelalter im eigentlichen Sinne. Und wir zweifeln nicht, dass dieselbe epochemachende Stellung auch in der Kunstgeschichte ihm angehört. Der dem fränkisch-karolingischen Bauwesen innerhalb der allgemeinen Entwickelung zukommende Platz ist nicht als anhängendes Schlusskapitel in der Geschichte der christlichen Antike, sondern am Eingang in die Geschichte des Romanismus." Mit Unrecht freilich wird für diese Thatsache „seit jeher" „eine Stelle, angeblich im Chronicon Laureshamense stehend, dass nämlich das Kloster Lorsch more antiquorum et imitatione veterum gebaut sei — als Beweis für die sogenannte karolingische Renaissance zitiert (so noch zuletzt in Dohme's Deutscher Baukunst). Ramé [De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne, abgedruckt im Bull. des travaux historiques et scientifiques, Sect. d'Hist., Paris 1882] zeigt, dass sich niemand die Mühe genommen, die Chronik nachzulesen, sondern dass einfach immer der Vordermann abgeschrieben worden ist. Denn diese Stelle befindet sich in der Vorrede Helwich's, welche Freher und nach ihm Struve seiner Ausgabe der Lorscher Chronik (sogar typographisch unterschieden!) vorgedruckt hat, ist also die Meinung eines Schriftstellers aus dem XVII., nicht aber des XI. oder gar IX. Jahrhunderts." Dr. Julius v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte des frühen Mittelalters, Sitzungsberichte der philos.-hist. Classe der Kais. Akad. der Wiss. Bd. 123, Wien 1891, Abh. II S. 3 Anm.

gessen, dass Karl der Grosse und seine Zeit es nicht vermochten, das jüngst Gewordene völlig zu ignorieren, dass die geschichtliche wie die psychologische Notwendigkeit auch sie zwang, sich der Macht des Stromes der Entwickelung wenigstens zum Teile halb gezwungen, halb unbewusst zu beugen. Aber gelungen — und darin liegt das Entscheidende — ist es der gewaltigen Persönlichkeit des grossen Kaisers, der mit Recht seinem Zeitalter den Namen gegeben, doch, die Hauptmasse des Stromes, wenn auch nur auf kurze Zeit, aufzuhalten, über das Letztgewordene hinaus auf die früheren Jahrhunderte zurückzugreifen und in der Kunst sie als die allein massgebenden zu neuem Dasein zu rufen. Dabei ist jedoch ganz klar, dass es die Natur der Geschichte wie die eines so jugendlich kraftvollen Geschlechtes nimmermehr zuliess, der eigenen Art zu gunsten der alten sich völlig zu entschlagen, dass man kopierte, ohne doch die Individualität zu opfern, die man eben nach den Gesetzen der geschichtlichen Entwickelung und des menschlichen Wesens nicht völlig opfern konnte. Und sodann ist zu beachten, dass — der denkbar wesentlichste Unterschied gegenüber der Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts — jene Neubelebung oder genauer jener Versuch einer Neubelebung der Antike durch Karl den Grossen sich in der Hauptsache nicht erstreckte auf die klassische Zeit der griechisch-römisch-heidnischen Kultur, sondern dass seine Renaissance lediglich etwa die vier ersten christlichen Jahrhunderte ins Auge fasste. Es ist dies die Zeit des römischen Imperiums, dessen Wiedergeburt man in dem Kaisertum Karls erkannte und begrüsste. Und so war es auch die antik-römisch-christliche Zivilisation, die zu erneuern Karl sich eifrig bemühte.

„Sieh, es erneut sich die Zeit, es erneut sich das Wesen der Alten,
Wiedergeboren wird heut, was dir in Rom einst geglänzt.

So rezitierte einer der Poeten an Karls des Grossen Hofe“ [1].

Hier aber zeigt sich so recht an einem hervorragenden Wendepunkte die eminente kulturgeschichtliche Bedeutung unseres Kunstzweiges und seiner Entwickelung. Jenes bewusste Anknüpfen an die antik-römisch-christliche Kunstüberlieferung spiegelt sich nämlich abgesehen von der Architektur für uns kaum irgendwo klarer und anschaulicher als in der Thatsache, dass nicht nur einzelne ikonographische Merkmale der karolingischen Elfenbeinschnitzerei [2] allein

[1] Dr. H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst III), Berlin 1890, S. 15.

[2] Hier wie im folgenden bezeichnet „karolingisch“ nur das, was zur karolingischen Renaissance oder, was dasselbe ist, zur Renaissance Karls des Grossen

aus dem planmässigen Anschlusse an altchristlich-römische Vorlagen erklärbar sind, sondern dass thatsächlich ganze Kompositionen auf einer Reihe von karolingischen Elfenbeinen nach altchristlich-römischen Elfenbeinreliefs kopiert sind[1].

Die Darstellung der Geschichte der altchristlich-abendländischen Elfenbeinplastik findet deshalb den vorzüglichsten Abschluss gerade dadurch, dass wir nachzuweisen vermögen, dass auch die karolingische Elfenbeinschnitzerei zu jener Frühzeit zurückgelenkt und aus ihr Motive und Kompositionen aufgenommen und nachgebildet hat. Darin liegt dann zugleich die Begründung dafür, dass mit der karolingischen Renaissancebewegung thatsächlich die neue Phase der Entwickelung beginnt. Der dritte Grund aber, der uns bestimmt, in Kürze wenigstens auf die karolingische Elfenbeinplastik einzugehen, ist dadurch gegeben, dass man das eine und andere Elfenbeinrelief als ein altchristliches Kunstprodukt hingestellt und beurteilt hat, während es doch in Wirklichkeit ein Werk der karolingischen Künstlerthätigkeit repräsentiert.

Hiebei denke ich in erster Linie an das im Domschatze zu Mailand aufbewahrte Diptychon[2], dessen erste Tafel Ereignisse aus der Endzeit des Lebens Jesu bis zu seiner Ruhe im Grabe schildert, dessen zweite Tafel Scenen nach seiner Auferstehung behandelt. Es folgen sich nämlich auf der Vorderseite die Fusswaschung, die Händewaschung des Pilatus und die Abführung Christi, des Judas Reue und Tod, schliesslich Jesu Grab und dessen Bewachung durch die Kriegsknechte; auf der Rückseite, wiederum in vier Reihen, sieht man oben die beiden Frauen am Grabe vor dem Engel, darunter die beiden Frauen im Garten auf den Knieen vor dem Auferstandenen, unter dieser Scene die Erscheinung des Auferstandenen unter den Elfen, endlich die Thomasscene.

gehört, also, wie bald noch etwas näher dargethan werden soll, das Jahrhundert von der Mitte des achten bis zur Mitte des neunten Jahrhunderts.

[1] Vgl. wieder die gewichtige Parallele der architektonischen Entwickelung: „Wie das Gotische ein partiell gesteigertes Romanisch ist, so entwickelt sich das Romanische in fliessendem Uebergange aus dem Christlich-Antiken." Dehio und von Bezold a. a. O. S. 148. Das Gleiche gilt von der Geschichte der Malerei, vgl. Janitschek a. a. O. S. 15 ff.

[2] Garr. t. 450, 1. 2. Philpot und Jackson, Photographie Nr. 2636. Abguss der Arundel Society Class Va (in dem kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität). Gori III S. 270 t. XXXIII. XXXIV. Labarte a. a. O. Album I Pl. XIII. D'Agincourt, Sculpture Pl. XII, 18. Didron, Annales archéologiques XXI (1861) zu S. 18 (1. Tafel). XXII (1862) zu S. 193 (2. Tafel). — Vgl. Westwood S. 52 f. Nr. 120. 121 und S. 367 (gibt irrtümlich als Aufbewahrungsort S. Ambrogio in Mailand an).

Ficker[1] stellte das Diptychon vor allem zusammen mit den vier in Rom geschnitzten britischen Passionstäfelchen[2], und es lässt sich in der That nicht leugnen, dass inhaltlich wie formell zwischen jenem und diesen eine grosse Verwandtschaft besteht. Victor Schultze[3] urteilte über das Mailänder Diptychon: „In der Pilatusscene und in der Erscheinung vor den Elfen verrät sich in der geschickten Komposition noch der antike Geschmack und in der Ausbildung der Einzelfiguren überhaupt ein psychologisches Verständnis; indes die plumperen Figuren mit den unförmlichen Gliedmassen bekunden andererseits die weite Entfernung von der Antike und weisen in das ausgehende fünfte oder in das sechste Jahrhundert der abendländischen Kunst.“ Auch Kraus[4] meinte, es sei „doch vielleicht um einige Jahrhundert älter“ als es Westwood datierte[5], der es als eine Arbeit des neunten oder zehnten Jahrhunderts bezeichnete und treffend mit den Worten charakterisierte: „The architecture in this diptych is round arched, the trees naturally treated, and the actions spirited, but the figures too short“[6].

Fürs erste ist nun zu konstatieren, dass, wie die Betrachtung anderer karolingischen Elfenbeine zeigen wird, der formelle Charakter unseres Diptychons vollkommen mit demjenigen der karolingischen Arbeiten übereinstimmt. Ferner wird sich zeigen, dass gerade diese Architektur auch sonst in der Elfenbeinplastik der karolingischen Renaissance wiederkehrt. Zwei weitere Momente aber machen die Annahme des altchristlichen Ursprunges unseres Diptychons unmöglich, die Annahme karolingischen Ursprunges notwendig. Etwas im besonderen Sinne Karolingisches und der altchristlichen Elfenbeinschnitzerei in ihrem gesamten Umfange Fremdes ist nämlich die Umrahmung der Tafeln mit einem Akanthusband[7]. Unser Diptychon zeigt eine

[1] Vgl. Ficker, a. a. O. S. 146 f.

[2] Garr. t. 446, 1—4; s. o. S. 32 ff.

[3] Schultze, Archäologie S. 271.

[4] Kraus, R.-E. I S. 406 a.

[5] Noch „von zwei anderen Diptychonresten mit Scenen aus dem Leben und Leiden Christi, abgebildet bei Gori III t. XXXI. XXXII; Westwood S. 66 f. Nr. 151 f. S. 367“ glaubt Kraus ebda., sie seien „vielleicht um einige Jahrhunderte älter“, als Westwood sie ansetzt. Thatsächlich sind diese beiden anderen Diptychonreste byzantinische Arbeiten des 9.—10. Jahrhunderts: dass sie älter wären, daran ist gar nicht zu denken. Schon allein die Kreuzigung schliesst diese Annahme völlig aus; ferner die Geburtsscene mit den zwei Engeln und die Darstellung Christi im Tempel machen jede Zuweisung zur altchristlichen Kunst unmöglich. Auch die stilistische Behandlung lässt keine andere Datierung zu als die von Westwood gegebene.

[6] Molinier, Histoire générale Bd. I S. 65 f., hält das Diptychon für byzantinische Arbeit des sechsten oder siebenten Jahrhunderts.

[7] Vgl. Portheim a. a. O. S. 39. Bezüglich der auch hier zitierten, angeb-

doppelte Einfassung, der innere Rahmen ist ein Akanthus-, der äussere ein Palmettenfries. Dazu kommt entscheidend ein zweiter Faktor. Er besteht darin, dass der nimbierte Engel am Grabe, der den beiden Frauen Jesu Auferstehung verkündet, keine Flügel trägt. Das fünfte, sechste, siebente, sicher auch noch die erste Hälfte des achten Jahrhunderts kennen nur den beflügelten Engel. Beflügelt sind die Engel dann auch wieder durchweg in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts, und so ist es von da an ohne Ausnahme durch die Jahrhunderte geblieben. Nur die Kunst der karolingischen Renaissance stellt die Engel in der Elfenbeinplastik wieder unbeflügelt dar, wie es bis zum Ende des vierten Jahrhunderts allgemein geschehen war. Letzteres bestätigt sich sofort, wenn wir unseren Blick auf weitere karolingische Elfenbeine lenken.

Dem Museum Mayer in Liverpool (Collectio Fejérváry) gehört die Elfenbeintafel an, die wir bereits bei der Besprechung der in Rom entstandenen, jetzt in dem bayerischen Nationalmuseum zu München befindlichen Elfenbeintafel mit der Auferstehung und Himmelfahrt Christi zum Vergleiche herangezogen haben[1]. Beide Tafeln zeigen in der That bezüglich der Grabesscene, sowohl was die Komposition als auch was das Detail betrifft, eine derartige Verwandtschaft, dass dieselbe zu der Gegenüber- beziehungsweise Zusammenstellung ohne weiteres herausfordert. Hier wie dort nahen von rechts die drei verschleierten Frauen hinter einander; die Anlage des Grabes ist auf der Münchener Tafel im wesentlichen dieselbe wie auf der Liverpooler; hier wie dort finden wir den einen Krieger in der gleichen Weise an dem Grabe schlafen; hier wie dort sitzt der Engel beim Grabe nach rechts, die Rechte im Redegestus zu den Frauen erhebend; kurz, dass zwischen der Münchener und der Liverpooler Darstellung die innigsten Beziehungen bestehen, ist eine auf den ersten Blick einleuchtende Thatsache. Es konnte nun aber dargethan werden, dass die Münchener Tafel ein römisches Werk des vierten Jahrhunderts ist. Wir haben diesen Beweis geführt unter Hindeutung auch auf das, was beide Tafeln inhaltlich bezeichnender Weise nicht gemeinsam haben, nämlich darauf, dass die

lich im Chronicon Laureshamense sich findenden Stelle „more antiquorum etc.“ vgl. jedoch S. 154 Anm. 2.

[1] Garr. t. 459, 3. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 19. G. Scharf, Art-Treasures at Manchester S. 9 (mir nicht zugänglich). Abguss der Arundel-Society Class IVc (im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität). — Vgl. Westwood S. 105 f. Nr. 239. S. o. S. 58 ff.

Münchener Tafel ausser der Grabesscene die Himmelfahrt enthält, die Tafel im Museum zu Liverpool an Stelle der Himmelfahrt die Kreuzigung. Diese Darstellung der Kreuzigung ist aber für die Beurteilung um so wertvoller, als sie in ihrer Art allein vollkommen genügt, um jeden Versuch, das Liverpooler Denkmal der altchristlichen Aera zuzuweisen, von vorneherein unmöglich zu machen; sie stempelt es unzweideutig zu einem Erzeugnis mittelalterlicher Kunstübung. Als solches aber führt es uns wiederum den Engel ohne Flügel vor, genau so wie die Münchener Tafel, genau so wie das Mailänder Diptychon. Mit letzterem allein aber hat es gemein den Akanthusrahmen, während die — altchristliche — Münchener Tafel jedweder besonderen Umsäumung entbehrt. Jene weitgehende Uebereinstimmung der Münchener und der Liverpooler Tafel erklärt sich nur daraus, dass der karolingische Schnitzer die Darstellung der Münchener oder einer gleichen Tafel als Vorlage benützte und kopierte.

Gerade die Flügellosigkeit des Engels in Verbindung mit dem die Tafel einfassenden vegetativen Ornamente erhebt auch bei einer dritten Elfenbeinschnitzerei den bereits von Westwood ausgesprochenen karolingischen Ursprung zur vollen Gewissheit, nämlich bei der allein erhaltenen Hälfte eines Diptychons im Museo Trivulzi zu Mailand[1], einer Tafel, die, wie Strzygowski[2] meint, „bisher unbeachtet, ein klassisches Beispiel der byzantinischen Plastik in ihrer Blütezeit ist". Der Inhalt als solcher bringt diese Tafel in Beziehung zu den im vorangehenden behandelten Denkmälern insofern, als auch sie das Grab des Herrn mit den Kriegern und die Frauen vor dem Engel dem Beschauer zeigt. Ueber dem Grabe schweben in den Wolken, auf dasselbe herabblickend wie Sonne und Mond zu dem Crucifixus auf der Tafel der Collectio Fejérváry, die Symbole des ersten und dritten Evangelisten, die es wahrscheinlich machen, dass die vorliegende Tafel die erste Hälfte des ursprünglichen Diptychons bildete, da die zweite wohl die Symbole des zweiten und vierten Evangelisten trug. Die Ansicht Strzygowski's, unsere Tafel sei ein Werk der byzantinischen Plastik, teilt Victor Schultze[3]; auch er behauptet, sie sei ein Erzeugnis „griechischer Herkunft".

Es ist nicht zu leugnen, das die Trivulzi'sche Tafel ein Stück

---

[1] Garr. t. 449, 2. Molinier, Histoire générale Bd. I Pl. VI zu S. 62 (dazu S. 63 f.). Giulio Rossi in Mailand, Photographie Nr. 109. — Vgl. Westwood S. 366. Von Kraus, R.-E. I S. 405 f. nicht aufgeführt.

[2] Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief etc. a. a. O. S. 80.

[3] Schultze, Archäologie S. 271.

von nicht gewöhnlicher technischer Vollendung ist, auf grund deren sie die übrigen karolingischen Schnitzereien zweifellos überragt. Richtig ist auch, dass ihr eine gewisse Manieriertheit nicht fehlt. Thatsache ist ferner, dass der Aufbau des Grabes selbst von der gleichen Darstellung sowohl des Mailänder Diptychons wie der Liverpooler Tafel wesentlich verschieden ist. Dafür aber ist zunächst zu beachten, dass die Form des Grabes, der viereckige Unterbau mit der offenen, auf beiden Flügeln in den einzelnen Feldern figurierten Thüre, die auf demselben errichtete von Fenstern durchbrochene Rotunde, die Bildung des Daches, eine volle Analogie hat auf einem anderen römischen Werke, nämlich auf dem dritten der vier britischen Passionstäfelchen aus dem fünften Jahrhunderte[1]. Wollte man in der Formensprache etwas Griechisches entdecken, so genügt vollkommen der Hinweis darauf, dass bei dem regen Handelsverkehr, welcher, durch maurische und sarazenische Kaufleute, „denen sich auch schon frühzeitig phönizische und syrische Juden beigesellten", vermittelt, zwischen dem Morgen- und dem Abendlande bestand, welcher ausser gewebten Seidenstoffen, Perlen und Edelsteinen namentlich auch Elfenbein auf den grossen Weltmarkt Europas führte[2], die karolingischen Meister gewiss auch ihr Auge und ihre Hand an Schnitzereien übten, die ihnen aus dem Osten zugekommen waren[3].

Ein besonders charakteristisches Stück gerade nach dieser Seite bildet eine Elfenbeintafel des Museums in Darmstadt[4], deren Schnitzer den Engel zur Linken Christi auf der in Byzanz entstandenen, ursprünglich Lorscher, jetzt vatikanischen Tafel[5] kopiert hat. Dass der Kopist ein karolingischer Abendländer war, ergibt sich unzweideutig aus einem Detail, welches, wie wir noch sehen werden, einer

[1] Garr. t. 446, 3; s. o. S. 32 ff.

[2] Vgl. u. a. Fr. Bock, Ueber den Gebrauch der Hörner im Altertum und das Vorkommen geschnitzter Elfenbeinhörner im Mittelalter, in: Mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates II S. 130 f.

[3] „Nous savons qu'Halitgaire, évêque de Cambrai, ambassadeur, en 828, de Louis le Débonnaire auprès de Michel le Bègue, rapporta de sa mission des panneaux en ivoire destinés à servir de reliure." C. de Linas, Revue de l'art chrétien 1885 (3e Série T. 3e) S. 14. Vgl. Schnaase a. a. O. Bd. III S. 632, Anm. 4, ferner Schaefer a. a. O. S. 35 f.: „Ebenso melden die 'Annales Mettenses' vom Jahre 803, dass Karl der Grosse zwei reichgeschnitzte Elfenbeinthüren aus Byzanz zum Geschenk erhielt." Vgl. auch Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 6.

[4] Nöhring und Frisch a. a. O. Bl. 22. — Vgl. Westwood S. 51 Nr. 118. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 9, auch Schaefer a. a. O. S. 32, und Clemen a. a. O. S. 117.

[5] Garr. t. 457, 2; s. u. S. 178 ff.

Reihe von karolingischen Schnitzereien eigentümlich, der altchristlichen wie der byzantinischen Elfenbeinplastik dagegen vollkommen unbekannt ist. Letztere, die byzantinische Elfenbeinplastik und so auch die vatikanische Tafel, deren byzantinischer Ursprung wird nachgewiesen werden können, befolgt nämlich ohne Ausnahme das Motiv, dass die Figuren auf einer oder mehreren Stufen erhöht stehen. Der karolingische Kopist aber verrät sich dadurch, dass er diese Stufen in einen Stein- oder Felsboden umwandelt[1].

Ebenso wenig wie die Darmstadter kann die Trivulzi'sche Tafel trotz der in ihrem Stilcharakter etwa sich findenden Verwandtschaft mit der griechischen Weise im Osten selbst zur Zeit der Blüte byzantinischer Elfenbeinschnitzerei, also im Jahrhunderte Justinian's I., entstanden sein. Fürs erste spricht mit aller Bestimmtheit dagegen die soeben hervorgehobene Thatsache, dass der altchristlich-byzantinische Schnitzer niemals die Figuren, wie es hier geschehen, unmittelbar auf den Tafelrand stellt; zum zweiten wäre die Flügellosigkeit des Engels und drittens wäre das Ornament für jene Zeit etwas geradezu Unerhörtes, ja diese Momente sprechen ebenso entschieden gegen die Annahme byzantinischer Herkunft, als sie, zumal da schon um des Stiles, aber namentlich auch um der vor dem Ausgange des vierten Jahrhunderts unbekannten Evangelistensymbole willen jede Datierung vor das fünfte Saeculum ausgeschlossen ist, entscheidend und zwingend für den karolingischen Ursprung zeugen und irgendwelche andere Ansetzung schlechterdings unmöglich machen.

Zu dem gleichen Resultate führt die Betrachtung zweier weiteren Tafeln, die deshalb noch etwas näher zusammengehören, weil sie, die eine wie die andere, denselben Inhalt haben. Beide schildern die Verkündigung Mariä, freilich in einer im einzelnen variierenden Weise. Auf der Tafel des Museo Trivulzi zu Mailand[2] ist Maria in ihrer durch den im Hintergrunde aufgebundenen Vorhang bezeichneten Kammer mit Spinnen beschäftigt, wie die Spindel in ihrer Linken beweist, nach der Wiedergabe der zweiten Tafel, von dem Berliner Museum im Jahre 1841 in München erworben[3],

[1] Auch an einem an sich so nebensächlichen Punkte wie hier zeigt sich die Eigenart der Karolinger: es sind Schüler, welche lernen und das Fremde sich aneignen, aber das Angeeignete selbständig verarbeiten. Vgl. hiezu die vorzüglichen, ebenso knappen als klaren Ausführungen bei Dr. W. Windelband, Geschichte der Philosophie, Freiburg i. B. 1892, S. 208 f., über das Geistesleben und die Geschichte der Philosophie im Mittelalter.

[2] Garr. t. 459, 1. Bugati a. a. O. S. 276. Rohault de Fleury, La sainte Vierge I Pl. IX. Von Westwood und Kraus nicht erwähnt.

[3] Bode und Tschudi a. a. O. Nr. 433 Taf. LV. Philpot und Jackson, Photo-

spielt die annuntiatio im Freien unter einem mächtigen Rebenbaume: eine ganz aussergewöhnliche Erscheinung[1]. Maria breitet hier überrascht die Hände aus, ist aber ebenso in das lange Untergewand und den über den Kopf gezogenen Mantel gehüllt wie auf der Trivulzi'schen Tafel. Der mit Aermeltunica und Pallium bekleidete Engel schreitet jedes Mal von links heran. Auf der Berliner Tafel hat er keinerlei Attribut, dagegen auf der Trivulzi'schen Tafel trägt er den Stab — gekrönt von einer offenen Lilie. Der Lilienstab ist nun aber wiederum ein Motiv, welches unwiderleglich bezeugt, dass die Tafel ein Werk des Mittelalters ist; denn in der altchristlichen Kunst ist derselbe völlig unbekannt. Es ist also die neue Schöpfung der neuen Zeit, welche die Lilie auf dem Stabe des Engels der Trivulzi'schen Tafel unverkennbar bezeichnet. Dasselbe thut auf der Berliner Tafel die mächtige Rebe, deren Stamm den Engel und die Jungfrau scheidet und deren Krone beide beschattet. Auf die neue Zeit weist ferner deutlichst wiederum der sauber gearbeitete Akanthusrahmen, der beide Tafeln umschliesst. Der Anschluss an das jüngst im Abendlande bekannt Gewordene ist dadurch gewahrt, dass die Madonna, wie in der Verkündigungsscene der Bologneser Tafel, den Erzengel stehend empfängt, die Renaissance, in deren Wesen es liegt, auf längst Vergangenes zurückzugreifen, ist bestimmt genug dadurch zum Ausdrucke gebracht, dass, wie es hier beide Male wiederum thatsächlich der Fall ist, Gabriel ohne Flügel erscheint.

Besser und prägnanter kann der Charakter der karolingischen Renaissance nie dargestellt werden, als es in der Fejérváry'schen Tafel mit der Grabesscene und der Kreuzigung, als es in der Berliner und Trivulzi'schen Tafel mit der Verkündigung der Geburt Christi geschehen ist. Hier bedeuten Stil wie Behandlung der Figuren, Lilienstab, Akanthusfries, dort die Darstellung der Kreuzigung Gegenwart und Zukunft des Zeitalters der karolingischen Schnitzer, das Stehen der Madonna die unveränderte Weiterführung des traditionellen Fadens[2], die Flügellosigkeit des Engels und die in der Fejérváry-Tafel

graphie Nr. 2670. Bulletin monumental T. 49, Ve Série 11 (1883) S. 149. Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität.

[1] Man könnte hier an die Verkündigung an Anna statt an die Verkündigung Mariae denken, wäre im apokryphen Evangelientexte (Protev. Jac. c. 4; Pseudo-Matthäus c. 2. 3. De nativ. Mariae c. 3. 4) der Baum nicht ausdrücklich als Lorbeerbaum bezeichnet und bemerkt, Anna sah das Nest eines Sperlings.

[2] Es ist übrigens im höchsten Masse wahrscheinlich, dass das Motiv des Stehens der Madonna in der Scene der Verkündigung auf unmittelbaren syrischen Einfluss zurückgeht. Waren doch die Syrer im Frankenreiche nicht allein sehr stark vertreten, sondern sie hatten auch grosses Ansehen und hervorragenden

vorliegende Uebernahme einer ganzen Komposition die bewusste Ignorierung der Tradition und die bewusste Neubelebung der Antike im Sinne der karolingischen Meister.

Ein in formeller und namentlich in ikonographischer Hinsicht rein mittelalterliches, genauer karolingisches Stück ist dagegen das Paxtäfelchen im Kapitelarchiv von Cividale mit einer Darstellung der Kreuzigung[1]. Dasselbe ist nach der unter den Worten des Pilatus über dem Haupte und auf den beiden Querarmen des Kreuzes unter den Armen Christi angebrachten Inschrift im Auftrage des Ursus, Herzogs von Ceneda, um 752[2] ausgeführt. Wäre diese annähernd genaue Datierung des Täfelchens in der Inschrift auch nicht gegeben, so würde die Form der Kreuzigung wie der sie einfassende innere, aus Akanthus- und Palmblättern gebildete Fries, um welchen sich ein mit sechzehn Edelsteinen und dazwischen liegenden Blumenornamenten geschmückter Metallrahmen legt, bestimmt genug über die altchristliche Aera hinausweisen und, namentlich wegen der Darstellung des Kreuzestodes Christi, in welcher unsere Tafel aufs engste sich zusammenschliesst mit der gleichen Darstellung auf der Tafel aus der Collectio Fejérváry in Liverpool, ihre Einordnung in die Reihe der karolingischen Elfenbeindenkmäler als notwendig und allein möglich erscheinen lassen. Die ihr zukommende besondere Wichtigkeit erlangt jene Angabe erst insofern, als sie die Bedeutung eines authentischen, urkundlichen Zeugnisses in sich schliesst für die Thatsache, dass, wie die christliche Antike entsprechend dem oben auf-

Einfluss auf allen Gebieten. Vgl. Scheffer-Boichorst, Zur Geschichte der Syrer im Abendlande (Kleinere Forschungen zur Gesch. d. Mittelalters IV), Mittheilungen d. Inst. f. österreich. Geschichtsforschung, VI. Bd., Innsbruck 1885, S. 520 ff. Andere Litt. bei Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I S. 551 Anm. 1, vgl. bes. Janitschek, Zwei Studien zur Gesch. d. Carol. Malerei, im Strassburger Festgruss an Anton Springer zum 4. Mai 1885, I: Das oriental. Element in der Miniaturmalerei.

[1] Garr. t. 459, 2. de Waal, Das Kleid des Herrn S. 33 Fig. 20. Kraus, R.-E. II S. 603 Fig. 372. Martigny a. a. O. S. 565. Iganzio Mozzoni, Tavole cronologiche-critiche della storia della chiesa universale, Venezia 1856—1863, VIII S. 89. Forrer und Müller a. a. O. Taf. IV, 2. Eitelberger, Jahrbuch der k. k. Central-Commission II (1857) S. 246 Fig. 5. — Vgl. Westwood S. 380. Wenn Kraus, R.-E. I S. 407b sagt: „Anderes, wie die Tafel des Herzogs Urso, mit Darstellung des Gekreuzigten, Sol und Luna bei Eitelberger, Jahrbuch der k. k. Central-Commission 1857“, so hat er nicht bemerkt, dass die auch von ihm angeführte „Pax mit der Kreuzigung“ eben „die Tafel des Herzogs Urso“ ist! Ueber die Gattung der Paxtäfelchen im allgemeinen vgl. Barraud, Notice sur les instruments de paix, im Bulletin monumental T. 31, IVe Série 1 (1865) S. 249 ff. 321 ff. Kraus, R.-E. II S. 603 f.

[2] „Paulus Diaconus erwähnt ihn und seinen Vater Peter im VII. Buch, 24. c. seiner Langobardengeschichte.“ Eitelberger, ebda. S. 247.

gewiesenen Gange der geschichtlichen Entwickelung der altchristlichen Elfenbeinplastik ziemlich genau bei der Mitte des achten Jahrhunderts ihren Ausgang findet, so das Mittelalter beziehungsweise die zu demselben über- und es einleitende karolingische Renaissanceperiode ziemlich genau in der Mitte des achten Jahrhunderts beginnt[1]; denn die Darstellung der Kreuzigung auf der Pax des Herzogs Ursus ist eine mittelalterliche, karolingisch-romanische, aber nicht mehr altchristliche.

Speziell für die Geschichte der Elfenbeinschnitzerei ist das Gegebensein der Datierung des Ursus-Täfelchens in hohem Masse deshalb wertvoll, weil sie Nötigung und Recht zugleich enthält, mit der Ansetzung wenigstens eines Teiles der in der karolingischen Renaissance entstandenen Elfenbeindenkmäler in die zweite Hälfte des achten Jahrhunderts zurückzugehen. Diese Denkmäler einzeln mit Sicherheit zu bestimmen, ist bei der innigen formellen und sachlichen Verwandtschaft aller karolingischen Elfenbeinschnitzereien unmöglich. Zweifellos und um so gewichtiger ist die Thatsache, dass aus demselben Grunde kein der karolingischen Renaissance zuzuweisendes Stück nach der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts geschnitzt sein kann. Und hieraus folgt die eminent wichtige weitere Thatsache, dass es, weil dem geschichtlichen Thatbestande widersprechend, unzulässig ist, die karolingische Renaissance über die erste Hälfte des neunten Jahrhunderts auszudehnen, dass also die wirkliche karolingische Renaissance sich lediglich über die beiden halben Jahrhunderte erstreckt, welche Karls des Grossen Genius selbst unmittelbar berührt und lebendig beherrscht[2].

Die weitere Entwickelung der Elfenbeinplastik lehrt und bestätigt es in der That aufs deutlichste und bestimmteste, dass etwa mit Beginn der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts eine in Stil und Auffassung eingetretene Wandelung vor sich gegangen ist; der Geist, welcher zum Teile schon aus den in der der karolingischen Renaissance unmittelbar folgenden Zeit entstandenen Schnitzereien spricht,

[1] Ich erinnere daran, dass bereits Pippin der Kleine im Jahre 756 nach Rom zog, eine Thatsache, die gewiss nicht ohne grosse kulturelle Bedeutung und Wirkung war.

[2] Die Geschichte der Architektur setzt auch hier wieder bestätigend ein; auch in der Architektur findet unter Karl dem Grossen und seinen unmittelbaren Nachfolgern eine kurze Nachblüte der Antike statt; „dieselbe erlischt nach kaum mehr als hundertjähriger Entfaltung, um einer ganz neuen, auf deutschem Boden gewachsenen Richtung der Architektur Platz zu machen". Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 6.

ist ein anderer geworden. Seine Spur lässt sich am Denkmale wohl am besten verfolgen, wenn wir zunächst noch hinweisen auf ein Täfelchen, welches mit der Sammlung Straub in das Hohenlohe- (Kunstgewerbe-) Museum zu Strassburg gekommen ist und dessen Relief die Auferweckung des Lazarus veranschaulicht[1]. Der allgemeine Stilcharakter wie jeder einzelne Zug verrät unverkennbarst die Herkunft dieses Elfenbeines aus der Hand eines echten Karolingers.

Der Blütezeit karolingischer Elfenbeinschnitzerei zweifellos noch sehr nahe steht sodann eine Tafel des Berliner Museums[2]. „Durch zierliche Akanthus-Einrahmung ist die Tafel in drei übereinander liegende Felder geteilt.“ Das oberste Feld zeigt den zwölfjährigen Jesus im Tempel, von der Mutter gesucht; im mittleren Felde ist die Hochzeit zu Kana geschildert, und das unterste Feld enthält die Heilung des Besessenen[3]; die Gräber, unter denen der Kranke seinen Aufenthalt hatte, sind hier vertreten durch eine dreischiffige basilikale Anlage, die also dem Grabbaue der gleichen Scene auf der in Rom entstandenen Pyxis Walter Sneyd's in Keele Hall[4] entspricht. Die Basilika ist im ganzen, abgesehen davon, dass dort die Seitenschiffe nicht gegeben sind und das Thor der Westfaçade rundbogig, nicht geradlinig abschliesst, durchaus übereinstimmend mit den Basiliken des Mailänder Diptychons[5] aufgefasst und wiedergegeben. Hier und auf den verwandten karolingischen Stücken haben auch alle die zahlreichen in derbem Naturalismus durchgeführten Gestalten voller Kraft und Leben mit den untersetzten, gedrungenen Proportionen ihre schlagenden Analogien. Es ist endlich zu beachten, wie mächtig und frei der Akanthus sich entfaltet, der die einzelnen Felder umsäumt. Nach alle dem muss als ausgemacht gelten, dass auch diese Berliner Tafel als ein Erzeugnis der karolingischen Kunstthätigkeit zu betrachten und zu beurteilen ist. Zuzugeben ist freilich, dass dieselbe nicht ein Werk der ersten Zeit repräsentiert; denn dagegen spricht das übertrieben starke Hervortreten des Akanthus wie die hohe Entwickelung und naturalistische Durchbildung desselben im Gegensatze zu der grösseren Gebundenheit auf den früheren Werken, sodann der Umstand, dass der Boden, auf

---

[1] Taf. IV, 2 (hier, so viel bekannt, zum ersten Male publiziert).

[2] Bode und Tschudi a. a. O. Nr. 463 Taf. LVII. Förster a. a. O. Bd. V. Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 17: die beiden oberen Felder. — Vgl. Westwood S. 130 Nr. 291.

[3] Bode und Tschudi deuten diese Scene irrtümlich als die Heilung des Aussätzigen.

[4] Garr. t. 439, 4; s. o. S. 63 ff.

[5] Garr. t. 450, 1. 2; s. o. S. 156 ff.

welchem sich die Figuren namentlich der mittleren Scene bewegen, bereits spielend in das Ornamentale und Vegetabile übergeht[1].

Wie sich nun der neue Geist äussert, Gestalt suchend und sich Eingang erringend bei dem dahingehenden grossen, die Elfenbeinschnitzerei beherrschend unter dem neuen Geschlechte, mögen am treffendsten zwei Paare von Elfenbeintafeln zeigen, die sich im Museum des Louvre befinden und in vorzüglichster Weise die Repräsentanten bilden für die letzte Entwickelungsphase der karolingischen Renaissance-Schnitzerei und für die neue Elfenbeinplastik der zweiten Hälfte des neunten und der ersten Dezennien des zehnten Jahrhunderts. Die erste[2] und zweite Tafel[3], Salomos Urteil einerseits, David, der seine Psalmen diktiert, andererseits enthaltend, stehen sich nicht allein der Grösse nach, sondern auch bezüglich der Anordnung der Gruppen, der Einteilung der Reliefläche im höchsten Masse nahe. Dazu kommt, dass beide Tafeln einen völlig gleichen Akanthusrahmen haben, dass die oberen Kompositionen der beiden Tafeln im ganzen wie im einzelnen vollkommen übereinstimmen, dass die Personen überall nicht auf dem Akanthus selbst aufstehen, sondern dass stets der Boden, auf dem sie sich bewegen, durch den gleichen und zwar etwas knitterigen Wulst angedeutet ist, dass endlich beide Tafeln dasselbe Stilgepräge tragen, dieselbe feine Durchführung und gute Zeichnung erkennen lassen. Westwood und Molinier haben demnach gewiss Recht, wenn sie annehmen, dass beide Tafeln von demselben Meister und zwar — trotz des minimalen Grössenunterschiedes — als Teile eines Buchdeckels geschaffen sind. Weniger zutreffend dagegen ist ihre Datierung derselben. Westwood setzt die Tafeln in das neunte oder zehnte, Molinier in das neunte oder in den Anfang des zehnten Jahrhunderts. Allein über die Mitte des neunten Jahrhunderts wird man nicht heruntergehen dürfen. Die saubere und geschickte Behandlung des ganzen Reliefs, namentlich sodann die feine und äusserst sorgfältige Durchführung des Akanthus, dessen Form und Behandlung derjenigen des Mailänder Diptychons vollkommen analog

[1] Vgl. hiezu eine andere Tafel des Berliner Museums, Bode und Tschudi a. a. O. Nr. 473 Taf. LVI, grösser bei Bode a. a. O. S. 17, wo Johannes und Maria je auf einem umgestellten Blatte stehen; vgl. dagegen die Tafel der Coll. Fejérváry in Liverpool, Garr. t. 459, 3, s. o. S. 158f.

[2] Gazette archéologique VIII (1883) Pl. 18 (Émile Molinier S. 109 ff.). Abguss der Arundel Society Class Vi. — Vgl. Westwood S. 125 Nr. 279.

[3] Gazette archéologique ebda. Abguss der Arundel Society Class Vh. Beide Tafeln auch in Molinier, Histoire générale I Pl. XIII zu S. 134, dazu S. 133. — Vgl. Westwood S. 126 Nr. 280.

ist, endlich die charakteristische, wenn auch nicht auf allen karolingischen Elfenbeinarbeiten zu beobachtende Andeutung des Erdbodens unmittelbar über dem Akanthus zu dem Zwecke, die Personen nicht auf diesem selbst stehen zu lassen, und die Verwendung desselben Motives zur Gliederung der Fläche in über einander liegende Abteilungen sind, zumal in ihrem Zusammensein, spezifische, unzweideutige Kennzeichen der karolingischen Elfenbeinschnitzerei. Als über die karolingische Periode in dem bezeichneten Umfange hinausweisend erscheinen dagegen zwei weitere Eigentümlichkeiten unserer Tafeln. Sie bestehen erstens darin, dass der Erdboden nicht als einfacher, ruhig verlaufender kräftiger Wulst wie auf dem Mailänder Diptychon, aber auch nicht als niedere Masse neben einander liegender unregelmässig geformter Steine wie auf der Berliner Tafel mit der Verkündigung Mariae unter dem Rebenbaume und auf der Darmstadter Tafel mit dem nach der Lorscher Tafel kopierten Engel gebildet ist, sondern beinahe wie ein knitterig gefältelter Gewandstreifen, zweitens — und dies ist noch charakteristischer — darin, dass die Figuren an Breite und massiver Geschlossenheit verloren, dafür aber auch an Schlankheit und Schmächtigkeit gewonnen haben.

Die sogar übertriebene Grösse und Schlankheit der Gestalten ist nun gerade derjenige Faktor, welcher vor allem den Reliefs der beiden anderen formell ebenfalls im höchsten Masse unter sich verwandten[1] Louvretafeln mit Darstellungen aus dem zweiten Buche der Könige einerseits[2], aus dem Leben Jesu andererseits[3] ihren Charakter verleiht; hier ist nicht nur nichts mehr zu spüren von der karolingischen Kürze und von der derben Gedrungenheit der Figuren, sondern die Schnitzer dieser Tafeln sind geradezu in das entgegengesetzte Extrem verfallen. Und doch kennen auch sie noch das karolingische Motiv, die Fläche durch die Andeutung des Erdbodens zu gliedern und die unteren Figuren nicht unmittelbar auf dem Rande der Tafel aufstehen zu lassen, begegnet auch hier — auf der zweiten Tafel — die Erscheinung des Auferstandenen vor den Jüngern auf dem Berge in Galiläa in derselben Komposition wie auf dem Mailänder Diptychon, zum Beweise dafür, wie nahe auch

[1] Es ist mir übrigens nicht recht begreiflich, wie Molinier a. a. O. S. 115 eine derartige Verschiedenheit im Stil- und Formengepräge auf beiden Tafeln finden kann, dass er die eine den Ufern des Rheins oder dem Norden Frankreichs, die andere Italien „ou au moins à un pays plus méridional“ glaubt zuweisen zu müssen.

[2] Gazette arch. (Molinier) a. a. O. Pl. 19. Abguss der Arundel Society Class Xd. — Vgl. Westwood S. 53 f. Nr. 123.

[3] Molinier ebda. Abguss der Arundel Society Class Xc.

diese beiden Tafeln der karolingischen Schnitzerei noch stehen. Aber zu dem bereits hervorgehobenen Gegensatze in der Auffassung und Gestaltung der Personen kommt bei den beiden Tafeln, von denen freilich die zweite an den Langseiten beschnitten ist[1], das Fehlen des Blättersaumes. Diese beiden Tafeln stehen also zweifellos bereits ausserhalb der eigentlichen karolingischen Elfenbeinschnitzerei, sie gehören der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts an[2] und bestätigen so indirekt das Resultat, das wir für die Datierung der beiden vorangehenden Tafeln auf grund ihrer eigenen positiven Merkmale gefunden haben, nämlich dass diese zwar am Ausgange der karolingischen Renaissance stehen, aber unmöglich mit den beiden zuletzt besprochenen Tafeln zusammengefasst und etwa auch der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts zugewiesen werden können.

Anders liegt das Verhältnis bei einer Elfenbeinplatte, mit deren Erörterung wir dieses Kapitel beschliessen wollen, deren besondere Besprechung jedoch dadurch angezeigt und erfordert ist, dass auch für sie immer noch die Frage offen steht, ob dieselbe der altchristlichen oder der mittelalterlichen Kunstaera zuzuweisen sei. Zu dieser Frage nach der Zeit tritt hier noch die andere nach dem Orte insofern, als bis jetzt nicht einmal eine Einigung darüber erzielt ist, ob die berühmte Tafel im Schatze der Kathedrale von Trier[3], um die es sich hier handelt, darstellend die Ueberführung einer oder

[1] Wenig wahrscheinlich ist, dass die ursprüngliche Tafel viel breiter war, so dass unsere Tafel nur ein Ausschnitt wäre; denn in dieser Zeit hat man so grosse Elfenbeindeckel wie in der altchristlichen Kunst nicht hergestellt.

[2] Westwood bemerkt zu der ersten Tafel: „These groups of figures are designed quite in te style of the drawings in the great Bibles of Charles le Chauve of the 9th century." Ebenso Molinier a. a. O.: „Il est impossible de ne point remarquer l'analogie frappante qui existe entre ces monuments et les plaques qui recouvrent le psautier de Charles le Chauve: même faire, même costume."

[3] Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Aus'm Weerth a. a. O. I, 2 Taf. 58, 1. Westwood zu S. 64. Derselbe, The archaeological Journal (Archaeological Institute of Great Britain and Ireland) Vol. XX, London 1863, Taf. zu S. 148. L. Palustre et Barbier de Montault, Le trésor de Trèves, Paris 1886, Pl. zu S. 2. Molinier, Histoire générale I S. 74, dazu vgl. S. 74 ff. Scheins, Kunstschätze der Münsterkirche in Aachen nebst einigen Kunstwerken aus Trierer Kirchen, T. 24. Kraus, Die christliche Kunst Fig. 32 zu S. 130. Derselbe, Geschichte der christlichen Kunst I S. 501 Fig. 384. Lübke, Geschichte der Plastik I S. 387 Fig. 256. de Linas, Revue de l'art chrétien XXXI (2. Serie 14, 1881) zu S. 122. Essenwein a. a. O. Taf. V, 3. — Vgl. Stephan Beissel S. J., Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze, 2 Bde., Trier 1887. 1889, II S. 86 ff. 303 ff. mit dazu gehöriger Tafel. Westwood S. 64 f. Nr. 148 und S. 470.

mehrerer in einer Truhe verwahrten Reliquien in eine Basilika[1], im Osten oder im Westen ihre Heimat hat, ob sie byzantinischen oder abendländischen Ursprunges ist.

So eigenartig das Ganze zunächst auch den Beschauer anmutet, jeder, der die vom sechsten Jahrhunderte an klar vorliegende Entwickelung der byzantinischen Elfenbeinplastik und den Verlauf ihrer formellen und stilistischen Ausprägung nur einigermassen kennt, wird nie zugeben können, dass die Trierer Platte an irgend einem Punkte in die Reihe der byzantinischen Elfenbeinschnitzwerke einzuordnen wäre. Fehlt doch dem Ganzen jeder auch nur halbwegs ausgesprochene byzantinische Charakter, dem Einzelnen jeder auch nur halbwegs ausgesprochene byzantinische Zug, es fehlt namentlich auch die den byzantinischen Werken so charakteristische Behandlung der Gewänder[2]. Der stilistische Endeindruck spricht für eine halbwegs aufmerksame Betrachtung entschieden gegen Byzanz.

Neben dieser negativen Thatsache fallen um so entschiedener die positiven Merkmale ins Gewicht, auf grund deren die Einstellung unserer Tafel unter die Arbeiten des Occidentes und zwar aus der Zeit unmittelbar nach der karolingischen Renaissance nicht nur möglich, sondern allein möglich und notwendig ist. Fürs erste ist zu konstatieren, dass nicht allein die inhaltliche Seite der Darstellung gegenüber der Ansetzung in die altchristliche Aera die höchsten Bedenken erregt, sondern dass namentlich der Stil wie das formelle Gepräge überhaupt diese Annahme ausschliesst; nirgends bietet sich unter allen der christlichen Antike angehörenden Denkmälern ein Stück, mit welchem die Trierer Tafel enger zusammengefasst werden könnte. Nur die karolingische Renaissance und die ihr folgende Epoche bietet die Züge und Motive, welche uns auf der Platte des Trierer Domschatzes wiederbegegnen. Was das

[1] „Gewöhnlich auf die Einbringung des hl. Rockes nach Trier bezogen; Kraus, Beitr. zur Trierischen Arch. und Gesch., Trier 1868, 135 ff., auf die Beisetzung der Lade mit dem hl. Gürtel Mariae in Konstantinopel unter Kaiser Leo (457—474) und Verina gedeutet... Die neueste Erklärung, von P. Martinow S. J. aufgestellt, geht dahin, es sei hier die Translation der Reliquien des hl. Stephanus von Jerusalem nach Konstantinopel (428) unter Pulcheria (414—453) und Theodosius II († 450) vorgestellt." Kraus, R.-E. I S. 409 f. Vgl. de Linas a. a. O. S. 120 ff. Kraus, Die christliche Kunst S. 130 f. und dessen Geschichte der christl. Kunst Bd. I S. 502. 550. Auch nach Pératé a. a. O. S. 340, „elle représente, en style barbare, une translation de reliques, peut-être la translation des reliques de saint Étienne, de Jérusalem à Constantinople". Westwood dagegen sieht in der Darstellung „The arrival of the holy coat and other relics at the cathedral of Treves, and their reception there by the Empress Helena".

[2] S. u. § 7.

Gegenständliche betrifft, so spricht eine beredte Sprache die Thatsache, dass die Basilika ihre genauen Analoga hat, aber nur auf karolingischen Elfenbeintafeln, und zwar auf dem Mailänder Diptychon und der kurz vorher besprochenen dreiteiligen Berliner Tafel aus der Zeit der karolingischen Renaissance, wo die Technik der Schnitzer ihre höchste Höhe erreicht hatte. Auf dieser Berliner Tafel ist das Grab, bei welchem sich der Besessene befindet, eine dreischiffige basilikale Anlage, eine ebensolche ist aber auch die Basilika der Trierer Tafel. Hier wie dort ist das westliche Hauptthor bis nahe an das Gebälk hinaufgeführt, hier wie dort ist es in der gleichen einfachen Weise umrahmt, hier wie dort ist es oben geradlinig abgeschlossen. Die beiden Basiliken des Mailänder Diptychons, welche in der Fusswaschung und in der Thomasscene erscheinen, haben zwar rundbogige Eingänge und sind beide nicht dreischiffig, sondern nur einschiffig angelegt, sie zeigen aber im Giebelfelde das nämliche Rundbogenfenster, welches auch dasjenige der Basilika auf der Trierer Platte füllt, sie zeigen ferner oben an der Seitenwand ebenso drei Rundbogenfenster, wie die Längswände des Hauptschiffes und des allein sichtbaren nördlichen Seitenschiffes. Die beiden Giebel der Basilika des Trierer Monumentes bekrönt ein kleines Kreuz, aber auch dieses Motiv zeigen die beiden Kirchen des Mailänder Diptychons. Dazu kommt endlich, dass die Behandlung des Daches auf den drei Denkmälern, der Trierer Prozessionstafel wie dem Mailänder Diptychon und der Berliner Tafel, ganz die gleiche ist. Diese Uebereinstimmung, die man sich bei verschiedenen Schnitzern kaum weitgehender denken kann, ist gewiss keine zufällige und leicht zu nehmende. Sie genügt in der That allein schon, zumal, wie gezeigt, jede andere Möglichkeit ausgeschlossen ist, die Annahme, die Trierer Prozessionstafel sei ganz in die Nähe der karolingischen Elfenbeinschnitzerei heranzurücken, vollgiltig zu begründen.

Dazu kommt nun die formelle Behandlung der Figuren. Dieselben haben ihre Parallelen nicht in den gedrungenen, derb-naturalistischen Gestalten der karolingischen Renaissance-Elfenbeinwerke; es sind ziemlich grosse, schlanke Gestalten, die andererseits aber auch nicht so lang und hager sind wie die Personen des im vorangehenden besprochenen zweiten Tafelpaares im Louvre. Dagegen entsprechen sie in Grösse und Behandlung vollkommen denjenigen des ersten Plattenpaares im Louvre aus dem Ausgange der karolingischen Renaissance. So bleibt allein das Schlussurteil übrig, welches die Platte des Trierer Domschatzes der Mitte des neunten Jahrhunderts zuspricht. Das Fehlen des Akanthussaumes kann dafür geltend ge-

macht werden, dass dieselbe vielleicht auch etwas nach der Mitte, also jedenfalls ausserhalb des Bereiches der karolingischen Renaissance anzusetzen ist, und am besten wird man in der That das Resultat dementsprechend formulieren. Immerhin ist auf dieses Moment, das schon an sich nicht allzu schwer in die Wagschale fallen darf, hier deshalb noch um so weniger Gewicht zu legen, weil unsere Platte möglichenfalls die Wand eines Reliquienbehälters bildete, wobei die Pflanzenumrahmung absichtlich unterdrückt wurde. Wie dem auch sei, es steht fest, dass uns der Trierer Dom in der von ihm bewahrten Prozessionstafel ein hervorragendes Kunsterzeugnis erhalten hat, welches um die Mitte des neunten Jahrhunderts oder bald nachher im Abendlande entstanden ist[1].

Den Ort näher zu bestimmen, an welchem sie geschnitzt wurde, fällt ebenso wie bei den karolingischen Schnitzereien insgesamt über den Rahmen unserer Aufgabe hinaus. Man wird bei ihr gewiss aus verschiedenen Gründen an Trier selbst denken dürfen, wie man gegenüber den übrigen karolingischen Stücken überhaupt in erster Linie auf die Rhein- und Moselgegend sich hingewiesen sieht. „Hier in den Mosel- und Rheinlanden, wo die Heimat des karolingischen Geschlechtes war, wo Karl am liebsten und längsten Wohnung nahm und wo der Schwerpunkt der Reichsregierung lag, ist der Herd auch der baugeschichtlichen Bewegung“[2]. Doch wird man sich der Ein-

[1] Le Palustre et Barbier de Montault a. a. O. S. 1 f. und Pératé a. a. O. S. 339 f. setzen die Tafel in das fünfte Jahrhundert. Lübke a. a. O. meint, „die Antike zeigt sich hier in einer Entartung und Erstarrung, dass man das offenbar (!) byzantinische Werk etwa dem sechsten Jahrhunderte wird zuweisen müssen“. Westwood entscheidet sich hinsichtlich der Zeit für das siebente bis neunte Jahrhundert, bezüglich des Ortes schwankt er zwischen Orient und Occident. Im übrigen vgl. das von Dr. Friedrich Schneider in Mainz bei Beissel a. a. O. S. 304 ff. über die Tafel gelieferte Gutachten, das mir erst nach Abfassung meiner oben gegebenen Darlegung bekannt wurde. Mit um so grösserer Genugthuung darf ich konstatieren, dass auch Schneider sich genötigt sieht, sich für den abendländischen Ursprung zu entscheiden und zwar 1. wegen der Mache, 2. wegen der malerischen Anordnung, 3. — und dies ist für ihn das Wesentlichste — wegen des Kostüms (letzteres zeugt freilich nicht so für die abendländische Provenienz wie Schneider meint, vgl. die byzantinischen Elfenbeine bei Robert von Schneider, Album der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1895, S. 20 u. Taf. L). Als Entstehungszeit nimmt er an die Zeit zwischen Beginn und Ausgang des neunten oder bis zum Anfange des zehnten Jahrhunderts. Was endlich den Gegenstand betrifft, so dürfte seines Erachtens „gegen eine Beanspruchung des Reliefs in der Geschichte des hl. Rockes kaum etwas einzuwenden sein, während ich (Schneider) an eine Darstellung der Translation irgend sonstiger Reliquien im byzantinischen Reiche . . . nicht zu glauben vermag“.

[2] Vgl. Dehio und von Bezold a. a. O. S. 150.

sicht nicht verschliessen können, dass auch andere Gebiete wenn nicht unter Karl dem Grossen selbst, so jedenfalls bald nach seinem Tode in der Elfenbeinplastik thätig waren. Fürs erste muss es genügen, eine Anzahl von Denkmälern bestimmt zu haben, welche mit Sicherheit in der Zeit Karls des Grossen geschnitzt sind, und mit ihnen eine Reihe von Merkmalen zu besitzen, mit deren Hilfe unter Heranziehung dessen, was uns die Zeit sonst an Kunstwerken hinterlassen hat, zugleich unter besonderer Rücksichtnahme auf die bekannten Kulturzentren eine Entscheidung der Frage nach dem Sitze der karolingischen und mittelalterlichen Elfenbeinateliers sich gewiss als möglich herausstellen wird.

II. Osten.

§ 7. Byzanz.

So stattlich die Fülle der Elfenbeindenkmäler ist, die uns die christliche Antike des Abendlandes geliefert, und so bedeutend auch der nicht zu verkennende Einfluss sein mag, welchen das alte, der Sage nach von den Argivern gegründete, durch Septimius Severus in grösserem Umfange neu gebaute, im Jahre 330 von Konstantin zur Residenz des Ostens geweihte, von ihm speziell als „das zweite Rom" bezeichnete Byzanz am Gestade des in die Propontis ausmündenden Bosporus[1] seit dem Beginne des sechsten Jahrhunderts auf die innere Gestaltung und Entwickelung der abendländischen altchristlichen Kunst überhaupt, der abendländischen altchristlichen Elfenbeinplastik im besonderen ausgeübt hat[2], an eigenen Erzeugnissen seiner Kunstübung im allgemeinen wie seiner Elfenbeinschnitzerei insbesondere sind uns aus Byzanz nur sehr wenige Stücke erhalten. Freilich qualitativ durchweg sehr hochstehend, zum Teile sogar im absoluten Sinne des Wortes klassische Leistungen repräsentierend, hinterlassen dieselben gegenüber dem vielen künstlerisch sehr Minderwertigen des Occidentes einen hervorragenden Eindruck und geben einen ausgezeichneten Begriff von dem Geschick und der Leistungsfähigkeit der Elfenbeinplastik im alten Byzanz. Die Zeit Justinians I. (527 bis 565), des Erbauers der Hagia Sophia, ist es, in welcher die byzantinische Plastik diese ihre höchste Blüte erreichte, also eben das

[1] Vgl. Friedrich Wilhelm Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte (Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausg. von R. Eitelberger von Edelberg, XII), Wien 1878 S. 55 ff.

[2] Vorzüglich orientieren jetzt über die byzantinische Frage die Ausführungen von Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 538 ff.

Jahrhundert, in welchem die Skulptur des Abendlandes bereits ihrem Tiefpunkte nahe war.

Man kann es mit Recht bedauern, dass die Hoffnung bisher sich als Irrtum erwiesen, es würden vielleicht auch christliche Elfenbeinreste aus der vorjustinianischen Periode Konstantinopels zu Tage kommen, dass es sich als Irrtum herausgestellt, wenn man glaubte behaupten dürfen, solche Werke etwa in der Lipsanothek von Brescia[1] oder der Berliner Pyxis[2] erhalten zu haben. Ja auch die Aussicht, derartige Monumente noch in einigermassen grösserer Zahl zu bekommen, verliert jegliche Wahrscheinlichkeit, wenn man sich die andere Thatsache ins Gedächtnis ruft, dass sich, wenigstens in dem gegenwärtigen Bestande, auch kein einziges profanes Diptychon oströmischen Ursprunges findet, welches der Zeit vor dem sechsten Jahrhunderte angehörte, dass wir vielmehr oströmische Diptychen „nur aus dem sechsten Jahrhunderte haben“[3]. Genau ebenso liegt, wie gesagt, die Sache bezüglich der christlichen Elfenbeinplastik Ostroms. Dass schon Konstantin der Grosse sich bemühte, neben den anderen Künsten die Elfenbeinplastik zu heben, bezeugt ein von ihm im Jahre 337 erlassenes Gesetz, „welches die Vertreter dieser Kunst frei von allen Abgaben erklärte, ein Privileg, das an die bevorzugte bürgerliche Stellung der Glaskünstler im alten Venedig erinnert, insofern deren Ehe mit Töchtern aus der venetianischen Aristokratie von Gesetzes wegen als eine ebenbürtige galt und die Kinder solcher Ehen alle Rechte des Adels genossen“[4]. Auch berichtet der Anonymus Banduri[5], allerdings ein sehr später und jedenfalls im vorliegenden Falle kein besonders zuverlässiger Zeuge[6], die eine der drei Statuen, welche Konstantin der Kaiserin-Mutter Helena hatte errichten lassen, sei aus Elfenbein gewesen. Die byzantinische Elfenbeinschnitzerei hat aber offenbar die nötige Nahrung und die volle Existenzmöglichkeit erst gewonnen mit der dauernden, ununterbrochenen Anwesenheit des Kaisers, mit dem Emporkommen und der Ausbildung der profanen Diptychonplastik, vor allem mit dem Auftreten des grossen und kunstliebenden Justinian[7].

[1] S. o. S. 39 ff., bes. S. 51 ff.

[2] S. o. S. 18 ff.

[3] Meyer a. a. O. S. 11.

[4] Schaefer a. a. O. S. 18.

[5] In Anselmi Banduri Imperium orientale sive antiquitates Constantinopolitanae, Parisiis 1711 und Venetiis 1729, Bd. I Pars III S. 14 (L. I § 39). Der Anonymus Banduri ist „verfasst in den Jahren 1056 folg.“; Unger, Quellen S. XVI.

[6] Vgl. auch Schultze, Archäologie S. 285 Anm. 2.

[7] Der Aufschwung der byzantinischen Elfenbeinplastik entspricht dem, was sich in anderer Beziehung in der altchristlich-byzantinischen Kunst beobachten lässt. So konstatiert Schmid a. a. O. S. 91, dass der Typus der Geburtsscene mit der als

Die Belebung und gewaltige Förderung, welche die byzantinische Elfenbeinschnitzerei unter und durch Justinian erfuhr, kommt am besten zum Ausdruck durch den Hinweis auf „die im unteren Raume und auf den Galerien der Sophienkirche befindlichen dreihundertfünfundsechzig Thüren, die sämtlich mit Elfenbeinreliefs geschmückt waren“ [1].

An der Spitze der erhaltenen altchristlich-byzantinischen Elfenbeindenkmäler und zwar zeitlich wie künstlerisch steht jene allbekannte Diptychontafel des Britischen Museums in London, welche den Erzengel Michael in seiner Herrscherwürde, mit Scepter und der von dem Kreuze überragten Kugel ausgestattet, in einer Nische vor Augen führt [2] und welche mit Recht je und je dem Beschauer Bewundern und Entzücken abgerungen hat. Der Engelfürst, wie er hier erscheint, ist eine wahrhaft hehre Gestalt, voll majestätischer Würde und himmlischer Milde zugleich. Das klassische καλὸς κἀγαθός hat hier noch einen nachklassischen Repräsentanten gefunden. Genial ist das Ganze entworfen und durchgeführt, mächtig und frei steht der Beherrscher des Paradieses vor uns, dem der Gläubige bittend naht mit den Worten, die, ein eigens ausgespartes Täfelchen füllend, als Inschrift in jambischem Versmasse hochbedeutsam über das Relief gesetzt sind:

+ ΔΕΧΟΥΠΑΡΟΝΤΑ
ΚΑΙΜΑΘΩΝΤΗΝΑΙΤΙΑΝ

„Nimm mich auf, wenn du auch meine Sündenschuld kennst!“ [3]

Wöchnerin erschöpft neben der Krippe liegenden Madonna an Stelle der ruhig sitzenden Mutter in Byzanz vor dem sechsten Jahrhunderte nicht nachweisbar ist; dieser Typus aber mit der liegenden Madonna und dem zugleich dargestellten sitzenden Joseph findet sich vom sechsten Jahrhunderte an als Grundform aller byzantinischen Geburtsbilder, „wie auch sonst die Schöpfungen des sechsten Jahrh. für die byzantinische Kunst grundlegend sind“. Unter Justinian erfolgt auch die Erneuerung der musivischen Kunst. In der byzantinischen Architektur erreicht die Entwickelungsreihe mit dem Bau der Sophienkirche ihren Höhepunkt.

[1] Schaefer a. a. O. S. 33. Vgl. Anonymus Banduri a. a. O. T. I S. 74.

[2] Garr. t. 457, 1. Abguss der Arundel Society Class IIIa im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Molinier, Histoire générale I Pl. V zu S. 58. Labarte a. a. O. Album I Pl. IV. Simelli, Photographie Nr. 123 (unrichtig ist in dem Kataloge Simelli's die Angabe: „Musée d'Oxford“). Philpot und Jackson, Photographie Nr. 2659. Britisches Museum, Photographie Nr. 889

[3] Der Beweis für diese allein zulässige und entsprechende Deutung wird in meiner Arbeit über „Die Engel in der altchristlichen Kunst“ gegeben werden. Dort wird auch gezeigt werden, dass die verlorene zweite Tafel nur Maria, nicht aber etwa einen Kaiser getragen haben kann.

Die Schönheit des Ganzen bestimmte Westwood, die Tafel in das vierte oder fünfte Jahrhundert zu setzen. Derselben Zeit weist es Oldfield[1] zu, während Wyatt[2] es sehr bald nach Konstantin, Didron[3] und Molinier[4] im fünften Jahrhunderte, letzterer spätestens am Beginne des sechsten, geschnitzt sein lassen. Allein gerade die hohe Vollendung der Arbeit schliesst jede andere Datierung als die in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts aus; dieselbe ist nur möglich in der Periode, wo die byzantinische Kunst ihren allerhöchsten Triumph feierte, im Zeitalter Justinians. So sind denn heute auch alle Forscher, Labarte[5], Schaefer[6], Barbier de Montault[7], Kraus[8], namentlich aber auch Bayet[9] und Strzygowski[10] darin einig, dass die britische Tafel mit dem Erzengel der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts angehört. Ein Zweifel an dieser Datierung ist ebenso wenig möglich, wie thatsächlich noch nie jemand die schon um der griechischen Inschrift willen unanfechtbare Wahrheit bezweifelt hat, dass das Diptychon in Byzanz entstanden ist.

Der gleichen Heimat und wohl noch dem gleichen Jahrhunderte ist ein Diptychon in der Bibliothek zu Rouen[11] zuzuweisen, welches hier als Deckel des sogenannten „Livre d'ivoire" oder „Livre des serments" (Ms. Nr. Y 27) verwendet ist und welches, „of a classical character", von Westwood in das sechste oder siebente, von Molinier in das fünfte oder sechste Jahrhundert gesetzt wurde. Die beiden Tafeln sind, wie de Linas[12] ausdrücklich beschreibt, „encadrées de larges bandeaux en cuivre gravé; dos moderne". Jede der beiden Tafeln zeigt in einer vollkommen gleichgebildeten, von einem

---

und 928 (mir nicht bekannt). Bayet a. a. O. S. 91 Fig. 31. Didron, Annales archéologiques Bd. XVIII zu S. 33. Lacroix, Vie militaire et religieuse (mir nicht zugänglich) 271 Nr. 207. — Vgl. Westwood S. 63 f. Nr. 146 S. o. S. 3. — Dass unsere Tafel die erste Hälfte eines Diptychons bildete, geht unzweifelhaft daraus hervor, dass am linken Rande drei Löcher vorhanden sind für die Scharniere, durch welche die erhaltene erste Tafel mit der verlorenen zweiten verbunden war.

---

[1] Vgl. a. a. O. S. 36.
[2] Vgl. a. a. O. S. 7.
[3] Vgl. a. a. O. S. 41.
[4] Histoire générale I S. 60.
[5] Vgl. a. a. O. Text Bd. I S. 41 f. Album Erläuterung zu Pl. IV.
[6] Vgl. a. a. O. S. 28.
[7] Vgl. den von ihm bearbeiteten Simelli'schen Photographieen-Katalog.
[8] R.-E. I S. 410a.
[9] Vgl. a. a. O. S. 92.
[10] Vgl. Byzantinische Denkmäler I S. 52.
[11] Gazette archéologique Bd. XI (1886) Pl. 4, dazu ebda. Ch. de Linas S. 24 ff. Molinier a. a. O. S. 53. — Vgl. Westwood S. 416.
[12] Vgl. a. a. O. S. 25.

Giebel überragten Aedicula einen nimbierten Apostel, die erste den Petrus (mit dem Schlüssel), die zweite den Paulus[1].

So wenig dieses Diptychon in der Bibliothek zu Rouen sich in irgend einer Weise mit den Erzeugnissen irgend einer abendländischen Elfenbeinschnitzschule zusammenbringen lässt, so nahe steht es, wenn auch die Zugehörigkeit nicht auf den ersten Blick erkennbar ist, den byzantinischen Arbeiten. Fassen wir zunächst die Architektur ins Auge, so drängt sich sofort die Wahrnehmung auf, dass die Form der Säulen mit derjenigen der britischen Erzengeltafel vollkommen übereinstimmt; dabei ist besonders zu betonen, dass der Säulenschaft nur die senkrechten Kanäle, sonst aber keine weitere Gliederung aufweist. Der obere Abschluss der Nische ist zwar auf den Tafeln in Rouen insofern einfacher, als auf den Säulen nicht ein reich verzierter Bogen ruht, sondern ein Giebelfeld mit einer aufrecht stehenden Muschel. Dem gegenüber ist aber weiter zu beachten, dass auf den Tafeln in Rouen die Figuren nicht wie auf entsprechenden ravennatischen oder monzeser Tafeln[2] auf dem Boden beziehungsweise auf dem Rande der Tafel aufstehen, sondern wie der Erzengel des britischen Museums oder wie die Figuren der bald zu behandelnden ehemals Trivulzi'schen Tafel mit der Verkündigung Mariae[3] oder der beiden grossen, Londoner und vatikanischen, Platten[4] erhöht auf einer oder mehreren besonderen Stufen. Zugleich sind die Füsse des Apostels Petrus in Stellung und Behandlung identisch mit denjenigen des Erzengels Michael auf der Tafel im britischen Museum, die des Apostels Paulus in beider Hinsicht nahezu identisch mit denjenigen des Engels zur Rechten Christi auf der eben erwähnten grossen vatikanischen Platte, nur dass hier der Engel herabzutreten, während Paulus hinaufzugehen

[1] de Linas a. a. O. S. 30 Anm. 1 sieht im Gegensatze zu Westwood irrtümlich den Apostel Johannes an Stelle des Apostels Paulus. Vgl. auch Molinier a. a. O. S. 54, welcher ebenfalls der Deutung de Linas' widerspricht. Dagegen mag die von Molinier ebda. ausgesprochene Meinung auf sich beruhen, der hl. Petrus sei „une copie encore assez pure du Sophocle du Musée de Latran ou de l'Aristide Farnèse", und die Figur des hl. Paulus beweise, „que dans certains cas les ivoiriers sont sortis des mêmes ateliers que les sarcophages chrétiens ou tout au moins, si l'on trouvait cette opinion trop hasardée, qu'ivoiriers et sculpteurs se sont inspirés des mêmes modèles". Der Hinweis auf einen gallischen Sarkophag (Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Pl. XI, 1), der dann auch den abendländischen Ursprung des Diptychons bezeugen soll, ist belanglos.

[2] Vgl. Gazette archéologique XIV (1889) Pl. 22. Garr. t. 452, 1. 2; s. o. S. 107 f., 119 ff.

[3] Garr. t. 453, 1. [4] Taf. V. Garr. t. 457, 2.

scheint. Ueberhaupt zeigt ein näherer Vergleich der beiden Apostel mit den beiden Engeln des vatikanischen Deckels die allergrösste Verwandtschaft in Bezug auf die Haltungsmotive der Figuren. Dieselbe kommt zum Ausdrucke in der Wendung der Köpfe, in der Bewegung der Arme, in der Einbiegung der Kniee, in der Stellung der Füsse. Berücksichtigt man endlich, dass die unruhige, zackige Saumbehandlung, welche namentlich der Mantel des Apostels Paulus zeigt, sich wieder findet in der Trivulzi'schen Tafel wie in der Londoner und vatikanischen Platte, deren noch nachzuweisender byzantinischer Ursprung hier vorausgesetzt werden darf, so wird der Beweis erbracht sein, dass das Diptychon des Livre d'ivoire der Bibliothek in Rouen nicht bloss aus der nämlichen Heimat, sondern auch aus der nämlichen Schulrichtung kommt wie die britische Erzengeltafel und die übrigen zu seiner Bestimmung herangezogenen Monumente[1].

Es handelt sich also nunmehr nur noch um die nähere Umgrenzung seiner zeitlichen Entstehung und des weiteren um die Gewinnung des Zeitverhältnisses, in welchem das Diptychon der Bibliothek in Rouen zu der britischen Tafel mit dem Erzengel einerseits, den weiteren byzantinischen Elfenbeindenkmälern andererseits sich befindet. Zu diesem Behufe wird es aber von Vorteil sein, diese weiteren und bereits bezeichneten Monumente zunächst im einzelnen näher kennen zu lernen. Fürs erste kommt in Betracht jene Elfenbeintafel des Museo Trivulzi zu Mailand[2]. Dieselbe zeigt vor einer perspektivisch angelegten Säulenarchitektur, welche das Innere eines Palastes andeutet, den von links heranschreitenden Erzengel Gabriel, rechts die verschleierte und gleich dem Engel nimbierte Jungfrau, beide durch die über sie gesetzte Inschrift als Γαβριήλ und ἡ ἁγία Μαρία[3] ausdrücklich bezeichnet. Der Umstand, dass Maria sich erhoben hat und auf dem Trittbrette der Kathedra steht, neben welcher ein Körbchen mit Spindeln rechts am Boden ihre Beschäftigung verrät, lässt darauf schliessen, dass auch die byzantinische Kunst von der syro-palaestinensischen nicht unbeeinflusst geblieben ist[4].

Was sodann die beiden anderen, ebenfalls bereits genannten und als byzantinisch in Anspruch genommenen grossen Platten be-

[1] Für die Arbeit eines griechischen Künstlers hält es auch de Linas.

[2] Garr. t. 453, 1. Rohault de Fleury, La sainte Vierge I, Pl. VII. Photographie Giulio Rossi's in Mailand. — Vgl. Westwood S. 366[7]. Uebrigens bezeichnen Kraus, R.-E. I, S. 406a (im Gegensatz zu Garrucci VI, S. 77) und Westwood als Besitzer den verstorbenen Marchese Trotti in Legnano.

[3] Nicht Πᾶν ἁγία Μαρία, wie Molinier, Histoire générale I, S. 78 liest.

[4] Vgl. oben S. 143 ff. 162 Anm. 2.

trifft, von denen die eine, aus der ehemaligen Benediktiner-Abtei Lorsch[1], „einem historisch denkwürdigen Orte des Grossherzogtums Hessen“[2] bei Mainz, stammend, an dem die Evangelien des Lukas und Johannes umfassenden Codex Nr. 50 in der Palatina-Abteilung der vatikanischen Bibliothek zu Rom[3], die andere im South Kensington Museum zu London[4] sich befindet, so erscheint es kaum begreiflich, wie Westwood[5] dieselben als italienisch und wie Maskell die letztere als karolingisch bezeichnen konnte; aber geradezu unverständlich ist es, wie auch Strzygowski[6] das Londoner Diptychon für eine abendländische und zwar Mailänder Arbeit zu halten und diese seine Ansicht zu begründen vermochte mit der nichtssagenden Bemerkung: „Die Aufstellung der Krippe unter einem Schutzdache spricht für Mailänder Provenienz“[7]. Allerdings glaubte auch Strzygowski „die Haltung Maria's und Josef's sowie die Einführung des Engels zugleich mit der Verkündigung an die Hirten“ auf „byzantinische Einflüsse“ zurückführen zu müssen. Aber nicht von „byzantinischen Einflüssen“ nur kann bei den beiden Tafeln die Rede sein, sondern lediglich von ihrem Ursprunge in Byzanz selbst. Hat doch in der That weder das altchristliche noch das karolingische Abendland ein einziges Stück aufzuweisen, welches bezüglich seines Stilcharakters der Londoner und der vatikanischen Platte irgend entspräche[8].

---

[1] Nicht Lorch, wie manche Autoren schreiben! Lorch ist eine spätere, von den Staufen gegründete Abtei im württembergischen Jagstkreise.

[2] Schaefer a. a. O. S. 30.

[3] Garr. t. 457, 2. Förster a. a. O. Bd. IX. Gori III, Appendix S. 33. Philpot und Jackson, Photographie Nr. 2650. Anbetung der Magier: Rohault de Fleury, La sainte Vierge I, Pl. XXXIX. Zur Kopie des einen Engels im Darmstadter Museum s. o. S. 160 f. — Vgl. Labarte a. a. O. Text, Bd. I, S. 209 f. Westwood S. 51 Nr. 117 und S. 343 f. B 2.

[4] Taf. V. Maskell a. a. O. Photographie zu S. 53. Molinier, Histoire générale I, S. 151. Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Mittelstück: Rohault de Fleury, La sainte Vierge II, Pl. CXLIV. — Vgl. Maskell a. a. O. S. 53 ff. Westwood S. 52 Nr. 119.

[5] Auch Clemen a. a. O. S. 117.

[6] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 45 f.

[7] Vgl. die ältesten und die jüngsten Geburtsdarstellungen der Mailänder Schnitzschule, s. o. S. 81 Anm. 1, wo regelmässig das Schutzdach fehlt! Uebrigens meint auch Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 9 Anm., „dass beide Arbeiten dem fünften Jahrhundert angehören und wahrscheinlich in Oberitalien, unter der Herrschaft von Byzanz, ausgeführt wurden“.

[8] Auch nach Molinier a. a. O. S. 151 f. ist der Charakter der beiden Tafeln rein byzantinisch, gleichwohl lässt er sie zur Zeit der Ottonen in Deutschland geschnitzt sein; er begründet dies damit, dass er von der South Kensington-

Dass die Londoner und die vatikanische Platte in Bezug auf Stil und Formengebung wie in Bezug auf die Anordnung und Einteilung der Reliefflächе und die Behandlung der Details selbst aufs engste verwandt sind, ist unzweifelhaft. Diese Verwandtschaft ist so gross, dass Westwood, der mit Maskell anfangs die Identität der beiderseitigen Schnitzer wie die Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung leugnete, im Anhange seines Kataloges zu dem Schlusse kam, beide seien im sechsten oder siebenten Jahrhunderte von derselben Hand gearbeitet. Freilich hielt er auch jetzt noch ohne weiteres an der italischen Herkunft fest. Es ist bereits darauf hingewiesen, dass die beiden Platten in der Reihe der abendländischen Schnitzereien überhaupt keine Stelle finden können; erst recht unmöglich ist es, Arbeiten von so hoher technischer Vollendung und von so völlig anderem Stilgepräge den italischen Arbeiten irgend welcher Schule des sechsten und siebenten Jahrhunderts beizuordnen.

Zwar begegnen uns die in den Kopfstücken flatternden Engel mit dem das Kreuz beziehungsweise die Büste Christi umschliessenden Medaillon auch in Ravenna und Monza[1], aber niemals ruht das Kreuz auf einem solchen Muschelnimbus wie in der vatikanischen Tafel. Diese Form des Nimbus, von dem sich das Haupt Christi und der Maria auf der Londoner Tafel, Christi und der Engel auf der vatikanischen Tafel abhebt, ist überdies dem Abendlande gänzlich fremd. Es führt also schon der negative Weg mit Notwendigkeit zu der Position, darin bestehend, dass die beiden Platten in Wahrheit im Osten, in Byzanz ihre Heimat haben. In der That, byzantinischer Geist ist es, der aus ihren Formen und Figuren wie aus ihren Darstellungen spricht, derselbe Geist, der die britische Erzengeltafel, der das Diptychon des Livre d'ivoire in Rouen, der die Trivulzi'sche Tafel beherrscht und der in diesen Stücken nur reiner, klassischer zu uns redet als es dort der Fall ist. Im übrigen aber finden wir durchweg die gleiche, wenn auch mit dem Fortschreiten der Zeit, mit der Entfernung von der klassischen Höhe und dem Sinken des Geschmackes sich steigernde, graziöse Behandlung der Gestalten, bei den Engeln zur Seite Christi auf der vatikanischen Platte die gleiche Einbiegung der Kniee wie bei den Aposteln des Diptychons in Rouen und dem Gabriel der Trivulzischen Tafel, die gleiche Behandlung des reichgelockten Haares bei Christus und den Engeln wie bei dem britischen Erzengel und dem Engel der Trivulzi'schen Diptychonhälfte, durchweg die gleiche

Platte behauptet: „il a la forme byzantine aussi complète que possible, mais il n'en a point l'âme."

[1] S. o. S. 97ff. 109ff. 114.

Behandlung der Engelflügel, die gleiche immer unruhiger werdende höchst charakteristische Behandlung der Gewandsäume, das gleiche bei dem britischen Erzengel wie auf dem Diptychon in Rouen und der Tafel Trivulzi's beobachtete charakteristische Motiv, welches die Figuren auf eine oder mehrere Stufen stellt und es durchweg vermeidet, dieselben auf dem Boden beziehungsweise dem Rande der Tafel oder dem das Reliefeld begrenzenden Ornamentleisten stehen zu lassen, endlich auch die gleiche Architektur, die gleichen Säulen und Bogen.

Die negative wie die positive Beurteilung im ganzen wie im einzelnen sichert demnach mit unabweisbarer Bestimmtheit das Resultat, dass die vatikanische und die Londoner Platte so gut wie die britische Erzengeltafel, das Diptychon in der Bibliothek zu Rouen und die eine allein erhaltene Hälfte des Trivulzi'schen Diptychons in Byzanz geschnitzt sind.

Bevor wir nun zur Bestimmung der Entstehungszeit übergehen, handelt es sich um den Versuch einer Entscheidung der Frage, die sich an die Platten des Vatikans und des South Kensington Museums geknüpft hat bezüglich der ursprünglichen Zusammengehörigkeit beider beziehungsweise der Gemeinsamkeit oder Verschiedenheit des Meisters, von dem beide geschaffen sind. Es ist bereits oben bemerkt worden, dass Westwood nach anfänglich entgegengesetzter und dem Dafürhalten Maskell's zustimmender Ansicht „auf grund einer sorgfältigen Prüfung der Originale wie der Abgüsse" glaubte zu dem Schlusse kommen zu müssen, beide Tafeln rührten von der gleichen Hand her. Man kann bei der unverkennbaren und unleugbar ausserordentlich weitgehenden Verwandtschaft derselben dieses Urteil verstehen, man kann auch begreifen, wie Meyer[1], über Westwood hinausgehend, die — von Westwood nicht ausgesprochene — ursprüngliche Zusammengehörigkeit der zwei Platten zu einem Buchdeckel behaupten konnte. Die völlig oder nahezu völlig gleiche Grösse der Tafeln, die Gleichheit in der Einteilung der Reliefläche, die weitgehende Uebereinstimmung des architektonischen und ornamentalen Beiwerkes, besonders auch der Umstand, dass die Darstellungen des Unterstückes der Londoner Platte und diejenigen des Unterstückes der vatikanischen Tafel sich ergänzen, indem dort

[1] Vgl. a. a. O. S. 49. Meyer hat übrigens bei der hier gegebenen Zusammenstellung der grossen, von ihm als fünfteilige bezeichneten Elfenbeintafeln ausser den beiden damals noch nicht bekannten Etschmiadzin-Platten die zwei Mailänder Tafeln (s. o. S. 66 ff.) übersehen und vergessen anzuführen, ebenso Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 28.

die Geburt und die Verkündigung an die Hirten, hier, die Jugendgeschichte des Lebens Jesu unmittelbar fortführend, die Weisen aus dem Morgenlande vor Herodes und vor dem auf dem Schosse der Mutter sitzenden Jesusknaben eingeschnitzt sind, endlich, um von anderem abzusehen, die Thatsache, dass dem die Höllentiere zertretenden Christus in dem Haupt- und Mittelfelde der vatikanischen Platte die mit dem Kinde thronende Madonna auf der Londoner Platte entspricht, sprechen unzweifelhaft bedeutsam genug für jene Annahme, beweisen auf jeden Fall die überaus enge Beziehung der beiden Deckel in formeller wie in sachlicher Hinsicht. Alle die angeführten Momente machen in der That deren Zusammengehörigkeit zu einem Diptychon in hohem Masse wahrscheinlich.

Gleichwohl lässt sich nicht allein diese, sondern auch die Identität des Schnitzers nicht ohne Vorbehalt und ohne Bedenken aussprechen. Hiezu veranlassen einzelne Details, die an sich zwar ziemlich nebensächlich zu sein scheinen, trotzdem aber die ihnen gebührende Beachtung verdienen. Gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Tafeln spricht fürs erste die Verschiedenheit in der Gliederung und Kanelierung der entsprechenden Säulenschäfte wie die nicht ganz übereinstimmende Behandlung der Bogen, ferner die Verschiedenheit der Stellung der Seitenfiguren zu den beiderseitigen Mittelfiguren, endlich der Umstand, dass im Widerspruche mit der überall sonst zu beobachtenden vollkommenen Uebereinstimmung des Kopfstückes der ersten und der zweiten Tafel eines Buchdeckels diese Uebereinstimmung der Oberstücke auf unseren Platten insofern durchbrochen ist, als einmal das von den Engeln gehaltene Medaillon der vatikanischen Platte mit dem Kreuze, dasjenige der Londoner Platte mit der Büste Christi gefüllt ist, der doch auf der ersten — vatikanischen — Platte als Hauptfigur bereits erschiene, als sodann die Rosetten, die auf der vatikanischen Platte zwischen den Füssen und den Flügeln der Engel den leeren Raum decken, auf der South Kensington-Platte fehlen. Gegen die Identität des Schnitzers spricht die bezüglich der Stellung zu bemerkende grössere Ruhe, die über den Hauptfiguren der Londoner Platte gegenüber denjenigen der vatikanischen Platte liegt, namentlich aber auch die kleinlichere Behandlung, die insbesondere in dem Gesichte der Madonna und vor allem in den Gewändern, vornehmlich in deren Säumen zur Geltung kommt. Es ist gewiss zuzugeben, dass alle diese Momente nicht genügen, um die mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptete Identität der Meister und die ursprüngliche Zusammengehörigkeit beider Platten vollauf zu widerlegen, aber ebenso

wenig erscheint es auf grund derselben angemessen, beides oder auch nur die Gleichheit des Schnitzers der Londoner mit dem der vatikanischen Tafel für bewiesen oder vollkommen beweisbar zu erklären. Wenn in der That die zwei Tafeln ursprünglich nicht als Teile desselben Buchdeckels verfertigt oder sogar nicht von dem nämlichen Schnitzer hergestellt sind, so ist bei dieser Voraussetzung zweifellos, dass, wie Maskell und zuerst auch Westwood bereits annahmen, die Londoner Platte, wenn auch, wie wir jetzt jedenfalls sagen müssen, nicht um zwei bis drei Jahrhunderte, so doch um einiges jünger ist als die des Vatikans.

Wie stellt sich nun das zeitliche Verhältnis der vatikanischen und der South Kensington-Platte zu dem Erzengel des britischen Museums, zu dem Diptychon in Rouen und zu der ehemals Trivulzischen Tafel und dieser Denkmäler unter einander? Die Entscheidung dieser Frage unterliegt nicht den geringsten Schwierigkeiten, wenn wir uns durch vier von den Denkmälern selbst an die Hand gegebene ganz charakteristische Merkmale leiten lassen. Es ist nämlich erstens zu konstatieren, dass der in der Zeit Justinians geschnitzte Erzengel Michael noch keinen Nimbus hat, dass die Figuren des Rouen-Diptychons und der Tafel Trivulzi's mit dem einfachen Nimbus ausgestattet sind, während der vatikanischen und der Londoner Platte jener im gesamten Bereiche der altchristlichen (auch altbyzantinischen) Kunst fremde Muschelnimbus eigentümlich ist. Es ist zweitens zu konstatieren, dass der Stab Michaels auf der Tafel des britischen Museums und derjenige Gabriels auf der Trivulzi'schen Tafel mit einem viereckigen Plättchen und einem darauf befestigten kugelförmigen Knopfe bekrönt ist, dass dagegen der Stab, welchen die Engel zur Seite Christi auf der vatikanischen und der Engel in dem Unterstücke der South Kensington-Platte tragen, oben nicht mehr nur ein, sondern noch drei weitere Kügelchen aufweist, welche sich kleeblattförmig um das erste gruppieren. Drittens ist zu konstatieren, dass von jener Einbiegung der Kniee bei dem Erzengel Michael sich noch keine Spur findet, dass dieselbe in leichter Weise vorhanden ist bei den Aposteln Petrus und Paulus des Diptychons der Bibliothek in Rouen, dass sie am stärksten ausgebildet, ja geradezu übertrieben erscheint bei dem Erzengel Gabriel der Trivulzi'schen Tafel und den Engeln in den Seitenfeldern der vatikanischen Platte. Es ist endlich viertens zu konstatieren, dass die kleinliche Behandlung der Gewänder, die kleinliche Bildung der Falten und namentlich die gekünstelt-zackige und knitterige Behandlung der Gewandsäume an dem Erzengel Michael noch kaum spürbar

ist, dass dieselbe sich deutlich bereits zeigt an dem Paulus des Rouen-Deckels, dass sie recht stark auftritt auf der Trivulzi'schen Tafel, am stärksten wiederum und peinlichsten auf der Platte der Vaticana und des South Kensington Museums. Diese formell-sachlichen Momente sind zwingend und fordern für die hier in Betracht kommenden Denkmäler klar und bestimmt diejenige chronologische Reihenfolge, in der wir sie bisher stets aufgezählt haben: an der Spitze steht die Tafel des britischen Museums, ihr folgt das Diptychon des Livre d'ivoire in der Bibliothek zu Rouen, dann schliesst sich an die Tafel Trivulzi's und den Beschluss machen die vatikanische und die South Kensington-Platte. Wenn wir als Entstehungszeit der Tafel mit dem Erzengel Michael die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts oder die Zeit Justinians anzunehmen haben, so ergibt sich demnach als Entstehungszeit für den Deckel der Bibliothek in Rouen die zweite Hälfte bis zur Wende des sechsten zum siebenten Jahrhunderte[1], für die Trivulzi'sche Tafel das siebente und für die römische und die Londoner Platte das achte oder, zumal eventuell für die letztere, noch etwa die erste Hälfte des neunten Jahrhunderts[2].

[1] Damit erledigt sich der Widerspruch de Linas', a. a. O. S. 30 Anm. 1, und seine auf unhaltbarer Grundlage aufgebaute Behauptung, mit dem Diptychon müssten wir zurückgehen „jusqu'au Ve siècle et mieux jusqu'au IVe, dont le diptyque de Probianus à la Bibliothèque de Berlin, est une si remarquable épave" (S. 32, vgl. auch S. 36). Darin aber hat er Recht, dass er das fragliche Diptychon als griechische Arbeit bezeichnet und seine Heimat nicht in Italien gesucht haben will, und dass er es in Beziehung setzt zu der britischen Erzengeltafel, die er freilich fälschlich dem Ende des vierten Jahrhunderts (der Zeit Theodosius des Grossen) zuweist (S. 32f.). Hieraus ergab sich ihm auch die unrichtige Datierung des Rouen-Deckels. — An dieser Stelle sei zugleich bemerkt, dass das von de Linas (ebda. S. 35) abgebildete Elfenbeintäfelchen der Sammlung Ernest Odiot in Paris (jetzt im Louvre; vgl. Molinier a. a. O. S. 54 Anm. 3, wo auch das dazu gehörige zweite Täfelchen des Museums in le Puy-en-Velay [Haute-Loire] genannt ist; beide sind abgeb. in dem mir unzugänglichen Kataloge der Elfenbeine des Louvre von Molinier) ebenso ein Erzeugnis der mittelalterlichen Kunstübung ist wie das von ihm ebda. S. 34 publizierte der Collectio Victor Gay in Paris.

[2] Man sieht, dass es gerade nicht so schlimm war, wenn, wie Strzygowski (Byzantinische Denkmäler I, S. 31; vgl. ebda. S. 120) meint, „nur Maskell" „auf den Einfall gekommen" ist, „das Londoner Exemplar in das neunte Jahrhundert zu datieren". Dass „nur Maskell" „auf den Einfall gekommen", ist überdies nicht richtig. Förster a. a. O. IX (Bildnerei), setzt die vatikanische Tafel in das elfte Jahrhundert, da die Schriftzüge des dazu gehörigen Codex Palat. Vatic. Nr. 50 in das neunte Jahrhundert weisen und der Deckel ihm noch später entstanden zu sein scheine; es müsste also bei dem engen Zusammenhange des vatikanischen und des Londoner Deckels auch dieser mindestens in die gleiche Zeit datiert werden. Was aber die Beziehung des Deckels zum Codex und

Damit haben wir auch für die Geschichte der altchristlich-byzantinischen Elfenbeinschnitzerei die Wende der Zeiten erreicht. Wir stehen beim Ausgange des Bilderstreites (726—842) und damit der ersten Entwickelungsperiode der byzantinischen Kunst, der byzantinischen Elfenbeinschnitzerei. Diejenige Elfenbeintafel, die ihrem Stilcharakter und ihrer Formengebung nach an die besprochenen Denkmäler sich anreiht, nämlich das jetzt in der Stadtbibliothek zu Leipzig aufbewahrte Diptychonfragment mit Michael, den Drachen tötend[1], während oben die Hand Gottes erscheint, ist schon um dieses ihres Gegenstandes willen zweifellos ein Produkt des Mittelalters, da die altchristliche Ikonographie Michael den Drachentöter nicht kennt. Eine Entstehung der Tafel vor der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts ist aber auch gerade auf grund äusserer Merkmale undenkbar. Uebersteigt doch hier die unnatürliche Biegung der Beine, namentlich die geradezu abscheuliche Verdrehung des linken Beines, jedes auch auf der vatikanischen Platte noch eingehaltene Mass. Es ist ferner von Bedeutung, dass auf unserer Tafel auch der Engel jenen Muschelnimbus trägt, der doch den Engeln auf der vatikanischen und auf der Londoner Platte durchweg noch zu gunsten Christi und der Maria versagt war. Endlich weist Garrucci[2] darauf hin, dass „la forma dello scudo o umbella e la maniera d'impugnarlo ha confronto nelle imagini di Enrico I

seiner Geschichte betrifft, so hat Westwood, S. 344, bereits mit Recht bemerkt, dass letzterer in keiner Weise a priori einen Anhalt gibt für das Datum des ersteren. Nachdem wir nun jedoch aus der Sache selbst die wirkliche Entstehungszeit der Elfenbeinplatte annähernd festgestellt haben, ist es immerhin von grossem Interesse, zu sehen, dass auch das Kloster in Lorsch, welchem der Codex und die mit demselben verbundene Tafel gehörte, im Jahre 763, also in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts von dem Grafen Cancor und seiner verwittweten Mutter Williswinda gestiftet wurde. (Vgl. C. Dahl, Beschreibung des Fürstentums Lorsch oder Kirchengeschichte des Oberrheingaus, Darmstadt 1812. Falk, Geschichte des ehemaligen Klosters Lorsch, Regensburg 1866; Nachträge im Correspondenzblatte des Gesammtvereins 1874, Nr. 3. 18. Dazu Scharpff-Falk, Art. Lorsch in Wetzer und Welte's Kirchenlexion, 2. Aufl., 8. Bd., S. 154 ff.) Die Vermutung hat demnach die grösste Berechtigung, dass die Elfenbeinplatte erst in der zweiten Hälfte des achten oder zu Beginn des neunten Jahrhunderts, vielleicht sogar auf besondere Bestellung des Klosters, in Byzanz geschnitzt ist und dass also gleichzeitig oder eventuell um weniges später ebendort auch die Platte des South Kensington Museums hergestellt wurde.

[1] Garr. t. 457, 3. Zuerst publiziert von J. H. Leich, De diptychis Veterum, et de diptycho eminentissimi Quirini Diatribe, Leipzig 1743, Taf. zu S. XXXVIII. Gori III, S. 306 t. XLIII. Smith and Cheetham a. a. O. II, S. 1890. — Vgl. Westwood S. 455.

[2] Garrucci Storia VI, S. 84.

(922) e di Ottone (965)", und bemerkt dazu: „io non conosco esempii anteriori". Ein auch nur scheinbar berechtigter Zweifel daran, dass die Leipziger Tafel frühestens in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts, richtiger vielleicht erst im zehnten Jahrhunderte geschnitzt ist, dürfte mithin in Zukunft unmöglich sein[1].

Ebenso fallen aus dem Rahmen der altchristlichen Aera beziehungsweise dem durch die britische Erzengeltafel und die vatikanische (Lorscher) und Londoner Platte gebildeten Zeitrahmen der byzantinischen Elfenbeinplastik heraus die beiden zusammengehörigen, durch drei Arkaden gegliederten Täfelchen der Sammlung Olivieri in Pesaro[2], von denen das eine die Vertreibung der Protoplasten durch den Engel aus dem Paradiese, das andere den Brudermord und die Anrufung Kains durch den in der allein erscheinenden Hand symbolisierten Gott-Vater darstellt. Schon stilistisch sind sie wesentlich anders geartet als sämtliche oben genannten Werke: sie repräsentieren eine weit tiefere Kunststufe. Dazu kommt aber zunächst die völlige Neubildung der Komposition des ersten Täfelchens, die sich in dieser Weise nur wieder in rein mittelalterlichen Werken findet. Sodann sind der Bart und namentlich die (zweizinkige) Hacke Adams unzweideutige Kennzeichen, welche mit voller Bestimmtheit über die altchristliche Periode der abendländischen wie der byzantinischen Kunst hinausführen. Die beiden Täfelchen können demnach kaum vor dem zehnten Jahrhunderte entstanden sein[3].

Was sonst an byzantinischen Elfenbeinschnitzereien bekannt und publiziert ist[4], darf unbestritten der zweiten oder mittelbyzantinischen

---

[1] Ich kann auf grund dessen die Vermutung nicht unterdrücken, dass sie in jener Zeit nach Deutschland (Sachsen) kam, wo das deutsche (sächsische) Kaiserhaus mit dem byzantinischen in die engste verwandtschaftliche Beziehung trat.

[2] Garr. t. 447. 4. 5. Von Westwood und Kraus nicht erwähnt.

[3] Breymann a. a. O. S. 101 hat sich die Beurteilung der Täfelchen mit der Bemerkung, sie seien „byzantinischen Ursprunges", sehr leicht gemacht. J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders der byzantinischen und italienischen Kunst. Abdruck aus „Acta Societatis Scientiarum Fennicae", Tom. XVII, Helsingfors 1889, S. 5 meinte, die beiden Reliefs „gehören wahrscheinlich einem etwas späteren [als dem sechsten] Jahrhunderte an".

[4] So — um nur einiges und zwar der altbyzantinischen Periode näher Liegendes zu nennen — das Diptychon im Museum Ala-Ponzoni (abgebildet und besprochen von Giuseppe Allegranza, Opuscoli eruditi latini ed italiani, Cremona 1781, tav. II zu S. 24; Ant. Dragoni, Sul dittico eburneo dei SS. Martiri Teodoro e Acacio esistente nel Museo Ala-Ponzoni, Parma 1810; Garr. t. 453, 2. 3.

Phase der oströmischen Elfenbeinschnitzerei zugeeignet werden, welche mit und nach der Beendigung des Bildersturmes beginnt und durch die mit dem Jahre 1204 eintretende lateinische Phase der Entwickelung abgelöst wird.

Es ist damit bereits ausgesprochen, dass die altchristliche Periode der byzantinischen Kunst auch noch das Jahrhundert des Bilderstreites umfasst. In der That, „was die grosse Zeit der Theodosios und Justinian [namentlich die Regierungszeit Justinians ist auf gut drei Jahrhunderte hinaus wirksam und massgebend geblieben] geschaffen und sich dann im siebenten Jahrhunderte und während des Bildersturmes nachwirkend erhalten hatte, das bildet in seinen Trümmern das Substrat, aus dem heraus eine zweite Saat aufgeht“[1]. Handgreiflich bezeugen es die während des Bilderstreites entstandenen grossen Platten der vatikanischen Bibliothek und des South Kensington Museums, nicht allein, dass die bildenden Künste, die unter den ikonoklastischen Kaisern gewiss stark gelitten hatten, doch nicht aufhörten, thätig zu sein[2] — entstanden doch auch „während des

Vgl. Westwood S. 381), welches auf der ersten Tafel den hl. Akacius und am Kopfende der Tafel über dem Bogen die Büste des bärtigen von den Brustbildern zweier jugendlichen Männer umgebenen Christus, auf der zweiten Tafel den hl. Theodor und über dem wie auf der ersten Tafel den Namen des Heiligen (+ ΟΑΓΙΟC ΑΚΑΚΕΙC + und ΩΑΓΙΟC ΘΕΟΔΟΡΟC) tragenden Bogen die Büste der von den Brustbildern zweier Engel umgebenen Maria zeigt (Kraus, R.-E. I, S. 406a bezeichnet die beiden Heiligen als „sitzende Figuren“, während doch auch Westwood bemerkt: „. . a male saint, . . standing erect“ etc.!) und welches in der Zeit Justinians, der es Allegranza zuwies, undenkbar ist; ferner die als Buchdeckel von Manuscripten (Ms. Nr. 704, Nr. 9387 nouv. und Ms. Nr. 1118) verwendeten beiden Tafeln der Pariser Nationalbibliothek (Abb. des ersteren bei Labarte a. a. O. Album I, 7; bezüglich des ersteren vgl. Westwood S. 70f. Nr. 160, bezüglich beider S. 384. Schaefer a. a. O. S. 28f. bemerkt betreffs des zweiten, dass dasselbe früher „den Cimelienschrank der Bibliothek zu Metz zierte“); sodann die von Westwood S. 363[6] beschriebene, von uns Taf. III, 3 zum ersten Male abgebildete byzantinische Platte des Museo civico im Archiginnasio zu Bologna, auf welcher die Bekleidung des Aaron und seiner Söhne mit den Priestergewändern dargestellt ist; weiter „ein griechisches Elfenbein, darstellend den hl. Stephanus mit Weihrauchfass und *Turris* ohne Taube“ (Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 527 Fig. 431); endlich — um die Aufzählung zu beschliessen — der in zwei Stücke zerbrochene Teil eines Elfenbeinfrieses mit der Geschichte Josephs in der christlichen Abteilung des Berliner Museums (Bode und Tschudi a. a. O. Nr. 434. 435 Taf. LV. Abguss im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität. Vgl. Westwood S. 71f. Nr. 162. 163 und S. 435 Nr. 802. 803).

[1] Strzygowski, Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basileios' I. (867—886): Byzantinische Zeitschrift, 3. Bd. (1894), S. 1.

[2] Vgl. auch Schaefer a. a. O. S. 34.

Bilderstreites neue und prachtvolle Palastbauten, zu denen man die Vorbilder zum Teil dem glänzenden Herrschersitze des Chalifen Harum al Raschid in Bagdad entlehnte“ [1] —, sondern namentlich auch, dass die Zeit des Bildersturmes jedenfalls in der Geschichte der Kunst noch zur altchristlichen Aera zu rechnen ist[2]. Andererseits erfolgt, was an sich ja natürlich ist, nach der Beendigung des Bilderstreites eine Restauration der in den letzten Jahrhunderten vernachlässigten Bauwerke und damit Hand in Hand gehend ein Aufsuchen der Kunst- und Kulturreste vergangener Jahrhunderte. Es entspricht also diese den Bilderstreitigkeiten folgende Zeit im allgemeinsten Sinne der Renaissance Karls des Grossen, wobei natürlich nicht betont zu werden braucht, dass die byzantinische „Renaissance“ des neunten Jahrhunderts, auf völlig anderen geschichtlichen wie kulturellen Voraussetzungen beruhend, zugleich bei dem Respekt des Byzantiners gerade gegenüber dem Gewordenen im Gegensatze zu dem Respekt des Karolingers gegenüber dem Gewesenen, nicht im entferntesten dieselbe tief- und weitgreifende Bedeutung hat wie jene. Gleichwohl geht aus den vorstehenden Erörterungen wie aus den vorliegenden geschichtlichen Thatsachen als zweifellos hervor, dass das durch den Renaissanceversuch Karls des Grossen eingeleitete Mittelalter im Abendlande um rund ein Jahrhundert früher einsetzt als die mittelbyzantinische Zeit, als das Mittelalter in Byzanz[3].

III.

§ 8. Fragliches.

1. Elfenbeinkamm der Vaticana in Rom[4]. „È d'avorio adorno della croce in mezzo a due rami di palma: dalle cui braccia laterali pendono due grappoli; la croce è della consueta forma ornamentale latina. Nell' altra faccia semplici cerchi, dei quali i più piccoli segnano il ×. Questo pettine mi sembra del secolo sesto o quinto.“ Eine bestimmte lokale Zuweisung ist nicht möglich.

---

[1] Unger, Quellen S. 4.

[2] Uebrigens hatte noch im Jahre 1892 Strzygowski „das eigentliche Mittelalter der Kunst“ im Orient, welcher auch Byzanz umfasst, „640 mit der Ausbreitung des Islam“ beginnen lassen, vgl. Strzygowski, Die byzantinische Kunst a. a. O. S. 71.

[3] Vgl. dazu Unger, Quellen S. 4.

[4] de Rossi, Bullettino di archeologia cristiana 1881, tav. V, 2. 2a; dazu ebda. S. 77. De Rossi erwähnt und reproduziert diesen in Karthago gefundenen, jetzt im Museo sacro der biblioteca Vaticana aufbewahrten (vgl. Bullettino 1881, S. 85) Kamm gelegentlich der Besprechung eines anderen in Chiusi gefundenen, der aber nicht aus Elfenbein, sondern aus Buxbaumholz gefertigt ist (abgeb.

2. „Nantes. Liturgischer Kamm; Weinlaub aus dem vas eucharisticum aufblühend. Bretagne, Quelques rech. sur les peignes antiques 16; DE ROSSI Bull. 1865, 43“. KRAUS, Real-Encyklopädie I S. 408 b. Von diesem Stück lässt sich weder eine Zeit- noch Ortsbestimmung geben.

3. Kleines rundes Elfenbeinplättchen aus Beyruth[1]. „Très curieux petit sceau en ivoire, de forme conique... de Beyrouth, et qui porte l'image assez grossière de sainte Marine triomphant du dragon, représenté sous la forme d'une figure humaine. D'une main, la sainte, ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ, saisit les cheveux du petit personnage; de l'autre, elle brandit le marteau (σφυρίον) dont elle va l'assomer[2]. Voyez dans le Συναξαριστής τῶν δώδεκα μηνῶν, etc., au jour de la fête de Sainte Marine (17 juillet), le curieux récit de ce haut fait de la jeune martyre de Pisidie. Ce sceau est d'époque fort ancienne“. Er dürfte etwa dem sechsten Jahrhunderte angehören. Bezüglich des Ortes seiner Entstehung ist sicher, dass er aus dem Orient, vermutlich aus Syrien-Palästina, der Heimat der Monzeser Oelfläschchen, stammt.

4. Elfenbeinschnalle im Schatze der Kirche Notre-Dame la Major in Arles[3]. Dieselbe befindet sich an einem Ledergürtel, welchen eine alte Tradition dem berühmten Erzbischof, dem heiligen Caesarius von Arles († 542) zuschreibt. Dargestellt ist das Grab Jesu, an dem zwei Kriegsknechte schlafen. Inhaltlich und namentlich auch stilistisch zeigt die Schnalle nicht geringe Verwandtschaft vor allem mit dem dritten der in Rom geschnitzten britischen Passionstäfelchen, wenn diese auch in Bezug auf die Technik um etwas höher stehen. So mag die Datierung der Schnalle in das sechste Jahrhundert berechtigt sein, wenn auch eine Entstehung um zwei oder drei Jahr-

Bullettino 1880, tav. VI, dazu ebda. 1881, S. 75ff.) und den DE ROSSI in das vierte oder in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts setzt (S. 76. 85); vgl. auch PÉRATÉ a. a. O. S. 347, der ihn dem fünften Jahrhundert zuweist; ausserdem Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 522.

[1] GUSTAVE SCHLUMBERGER, Gazette archéologique VIII (1883), Pl. 50 Nr. 11, dazu S. 301f.

[2] „Peut-être bien au lieu des cheveux l'artiste a-t-il voulu figurer un long clou que la sainte s'apprête à enfoncer dans la tête du monstre. — Au dessus du mot ΑΓΙΑ, on apperçoit un petit croissant.“

[3] GARR. t. 479, 17. Trésor des églises et objets d'art français Nr. 13 (Photographie). Bulletin monumental T. 43. V. Série 5 (1877), Pl. zu S. 240: J. DE LAURIÈRE, Ceinture de Saint Césaire, évêque d'Arles (VIe siècle), S. 240ff. PÉRATÉ a. a. O. S. 347, Fig. 237. M. VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné du mobilier français, 6 Bde., Paris 1868—1875, III, S. 62. ROHAULT DE FLEURY, La messe VII, Pl. DXXII, dazu S. 28. LE BLANT, Étude S. 49. TRICHAUT, Vie de Saint Césaire (mir nicht zugänglich).

hunderte später nicht ausgeschlossen erscheint. Ebensowenig ist eine sichere Zuweisung zu einer der bekannten abendländischen Schnitzschulen möglich; mit Bestimmtheit lässt sich nur sagen, dass sie in Byzanz oder im Osten überhaupt nicht entstanden ist[1].

5. Kleine Pyxis, ehemals in der Sammlung des Herrn Hugo Garthe in Köln (Fig. 8). Dr. v. Sacken erwähnt dieselbe in einem Aufsatze über „Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbüchsen im k. k. Münz- und Antiken-Cabinete“[2] mit der Bemerkung, es sei dargestellt „Daniel in der Löwengrube, innerhalb eines Giebelhauses“. Nun besitzt das hiesige kunsthistorische Institut den Abguss einer Pyxis, welche offenbar mit der des Herrn Hugo Garthe identisch ist. Der Abguss zeigt den Engel, welcher den mit Speisen zum Felde gehenden Habakuk am Schopfe erfasst und zu Daniel in die Löwengrube bringt. Dieser steht, von zwei Löwen umgeben, zwischen vier Pilastern unter einem dachartig angeordneten Blattornamente. Gerade hierin stimmt aber die Pyxis genau mit der Architektur

Fig. 8. Pyxis der ehem. Sammlung Garthe in Köln.

[1] Vgl. dagegen u. a. Molinier, Histoire générale Bd. I, S. 66 f. Wie de Laurière (S. 241) behaupten kann: „Le style général de la composition indique un ouvrage byzantin, ce que ne dément pas la lourde et naïve expression des physionomies“, ist mir nur aus der völlig veralteten Ansicht über das Wesen des byzantinischen Stiles begreiflich. Clemen a. a. O. S. 41 f. meint ebenso irrtümlich, die Schnalle gehöre „ikonographisch Byzanz zu: hier ward offenbar eine byzantinische Elfenbeinplatte copiert“.

[2] Vgl. a. a. O. S. 48.

in dem Mittelfelde des in Monza geschnitzten Buchdeckels aus Murano[1]. Schon aus diesem Grunde ist, falls das Original keinen Anlass zu der Bestreitung der Echtheit gibt[2], die Pyxis unter die Arbeiten der Monzeser Elfenbeinschnitzschule einzuordnen. Bestätigt wird dieses Resultat dadurch, dass, wie öfter auf Monzeser Pyxiden, unter dem Schlosse ein griechisches Kreuz erscheint; dasselbe ist auf unserer Pyxis jedoch nicht in einen Kranz gefasst, sondern von zwei Schwänen flankiert, wobei daran erinnert sei, dass die Pyxis des Wiener Münz- und Antiken-Cabinetes wie die in Livorno[3] unter dem Schlosse einen Adler zeigen. Da unsere Pyxis noch verhältnismässig gut gearbeitet ist, so wäre sie in die mittlere Gruppe der Monzeser Elfenbeinschnitzereien einzustellen.

6. Bischofsstab des heiligen Malo oder Maclou in der Kathedrale von Brügge, Chambre des Marguillies[4]. Er besteht aus Elfenbeinstücken, die mit vergoldeten Kupferstreifen verbunden sind, und stammt angeblich aus dem sechsten Jahrhunderte. Vermutlich ist er jedoch ein mittelalterliches Werk.

7. Diptychontafel der Sammlung Basilewsky in Petersburg[5]. Die Tafel ist in drei Felder geteilt und zeigt 1. den Sündenfall; 2. ein Bot mit acht Insassen, einem Maste und zwei Vögeln auf den Segelstangen; 3. das Opfer Abrahams. Darcel und Basilewsky bezeichnen sie als lateinische Arbeit des siebenten oder achten Jahrhunderts, doch ist sie zweifellos jünger. „Exécution barbare; le dessin intérieur indiqué par des rainures; petites perles de verre bleu incrustées pour former les yeux".

8. In S. Michele zu Murano befindet sich nach Westwood's Angabe (S. 381) eine Elfenbeintafel, „formerly used as a book cover, carved with symbolical subjects. 8th century". Dieselbe ist wohl ein Erzeugnis mittelalterlicher Elfenbeinplastik.

9. Pyxis im Schatze von Saint-Servais in Maestricht[6], ohne figürlichen Schmuck. Den turmartigen Aufsatz bekam die Pyxis nach Rohault de Fleury „vers le XIe siècle", dagegen stammt die Pyxis selbst nach seiner Ansicht „peut-être du VIe ou VIIIe

---

[1] S. o. S. 113 f.

[2] Die Pyxis erscheint mir ziemlich stark verdächtig; der gleichen Ansicht ist auch Herr Professor Ficker. [3] S. o. S. 127. 129.

[4] Westwood S. 482. Églises de Bruges, Inventaire (mir nicht zugänglich).

[5] Collection Basilewsky, Catalogue raisonné Nr. 48. Westwood S. 404.

[6] Rohault de Fleury, La messe V, Pl. 370, dazu S. 69. Reusens a. a. O. I, S. 465 Fig. 512. Bock und Willemsen, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht, Köln 1872, S. 69. — Vgl. Westwood S. 483.

siècle", nach Reusens aus dem zwölften Jahrhunderte. Eine Entscheidung ist nicht möglich, doch dürfte letzterer der Wahrheit näher sein.

10. Zu Arles in der Église de la Major befindet sich nach Westwood (S. 429) „Petit cylindre muni d'un couvercle à frottement, sa surface conserve des traces de rinceaux, sans doute dorés." Der Zylinder ist wohl ein Erzeugnis des Mittelalters[1].

11. Elfenbeintafel in der Bodleiana zu Oxford[2]. Strzygowski[3] zählt die Tafel den ravennatischen Werken des sechsten Jahrhunderts bei; nach Durand ist sie nicht vor dem Ende des achten Jahrhunderts geschnitzt; Oldfield dagegen setzt sie unter die Elfenbeine des neunten bis elften Jahrhunderts und auch Westwood bezeichnet sie als italienische Arbeit des neunten oder zehnten Jahrhunderts, während Kraus wiederum sie für älter hält. Eine Entscheidung der Frage ist nur möglich auf grund einer genaueren Untersuchung des Ganzen und seiner einzelnen Darstellungen. So ergibt sich: 1. die Darstellung des Jesaias, welcher auf die den Messias gebärende Jungfrau weissagt, ist jedenfalls in der hier gegebenen Weise der altchristlichen Kunst fremd[4]; 2. die Darstellung der Verkündigung an Maria geschieht in der altchristlichen Kunst nie unter Anwesenheit einer zweiten Frau; 3. die Darstellung des Sturmes auf dem galiläischen Meere[5] ist der gesamten altchristlichen Kunst fremd; 4. die Darstellung der Auferweckung des Töchterleins Jairi widerspricht sämtlichen Wiedergaben dieser Scene[6], von anderem abgesehen, insofern, als hier das Mädchen stets auf dem Rücken liegt und den Kopf erhebt, niemals aber wie auf unserer Tafel auf der Seite liegt und schläft; 5. eine Darstellung der Heilung des Besessenen wie die der Bodleiana-tafel ist der altchristlichen Kunst fremd[7]; 6. die Art, wie der Paralytische das Bett frei-

[1] Vgl. auch Kraus, R.-E. 1, S. 409a: „Ob altchristlich?"

[2] Westwood, Photographie zu S. 55. Annales archéologiques XX (1860) zu S. 118: Julien Durand, Ivoire sculpté, Subjets de la vie de Jésus-Christ, S. 118ff. Photographie von Philpot und Jackson Nr. 2651. Abguss der Arundel Society Class Vc (im kunsthistorischen Institut der hiesigen Universität). Die Taufe Christi: Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi Taf. II 1. — Vgl. Westwood S. 55f. Nr. 126.

[3] Byzantinische Denkmäler I, S. 46.

[4] Die Deutung der Philosophenfigur in dem bekannten Bilde der Priscillakatakombe aus dem Anfange des zweiten oder vielleicht gar aus dem Ende des ersten Jahrhunderts (vgl. de Rossi, Bullettino 1865, S. 25) in Rom, Garr. t. 75, 1, auf Jesaia scheint mir die allein richtige zu sein.

[5] Nach Marc 4 35ff. und Parallelen.

[6] S. o. S. 42 Anm. 3.

[7] Auch mit der Darstellung Garr. t. 248, 1 kann sie ikonographisch nicht zusammengebracht werden.

schwebend über sich trägt, ist der altchristlichen Kunst fremd; 7. die Inschrift, welche sich in dem von Christus gehaltenen aufgeschlagenen Buche befindet: IHS XPS SVP(er) ASP(idem)[1] ist der altchristlichen Kunst fremd. Diese Momente würden also mit Notwendigkeit zu dem Schlusse führen, dass wir es bei der Bodleiana-tafel mit einem Erzeugnisse des Mittelalters zu thun haben. Dem widerspricht aber die Thatsache, dass die drei unteren Darstellungen der rechten Seite: der bethlehemitische Kindermord, die Taufe Christi und das Wunder in Kana, nicht nur in derselben Reihenfolge, sondern vor allem auch in genau demselben Schema gegeben sind wie auf dem in der Mailänder Schule geschnitzten Täfelchen Mallet's in Amiens[2]. Diese Identität würde an sich zwingen, die Bodleiana-tafel für ein Werk der altchristlich-mailänder Schnitzschule zu erklären. Letzteres aber ist, wie wir gesehen, aus einer Reihe von Gründen unmöglich. Aber noch mehr! Die fältelige Behandlung der Gewänder, die namentlich bei Christus in dem Mittelfelde besonders stark ausgeprägt ist, stimmt völlig überein mit derjenigen in Byzanz, hat aber auch nur hier ihre vollen Analogieen; darnach müsste man also die Tafel als byzantinische Arbeit etwa des siebenten bis neunten Jahrhunderts betrachten, und doch ist diese Annahme, abgesehen von dem Zusammenhange mit dem Mallet'schen Täfelchen, allein schon durch die lateinischen Inschriften unmöglich gemacht. Andererseits aber ist es unmöglich, den stilistischen und formellen Charakter der Platte mit irgend einem mittelalterlich-abendländischen Werke in engere Verbindung zu bringen. Also nichts als Unmöglichkeit und klaffender innerer Widerspruch! Diese in den Reliefs der Bodleianatafel liegenden inneren Widersprüche stempeln sie zu einer offenbaren modernen Fälschung. Bestätigt wird diese Schlussfolgerung durch verschiedene weitere Thatsachen. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass weder ein mittelalterlicher noch ein altchristlicher Schnitzer die Vor- und Kindheitsgeschichte Jesu mit seinen Wundern in der Weise, wie es auf der Bodleiana-tafel der Fall ist, auf eine Tafel zusammendrängt. Fast noch schlimmer ist, dass der Schnitzer der Bodleiana-tafel in den Seitenfeldern die historische Reihenfolge der Begebenheiten von rechts oben statt von links oben ausgehend schildert. Endlich fällt gegen den mittelalterlichen Ursprung als höchst gewichtiger Faktor in die Wagschale, dass ein mittelalterlicher Schnitzer ein altchristliches Vorbild niemals so genau kopiert hätte wie der

[1] Die Anfangsworte des 13. Verses im 91. Psalm.

[2] Taf. IV, 1. S. o. S. 74 ff.

Schnitzer der Bodleiana-tafel das Mallet'sche Täfelchen[1]. Die auf grund all dessen als absolut notwendig sich erweisende Annahme, dass die Tafel der Bodleiana in Oxford eine moderne Fälschung sei, erklärt überdies am besten die schon längst aufgefallene Eigenart dieses merkwürdigen Kunstwerkes.

12. Fragment in Trapezform im britischen Museum[2]. Garrucci erklärt die zwei Figuren desselben rechts als die beiden Jünger auf dem Wege nach Emmaus und den als Wanderer charakterisierten unbärtigen Mann links als den sich ihnen zugesellenden auferstandenen Christus. Allein es erscheint höchst fraglich, ob das Fragment in seinen Reliefs überhaupt einen biblischen Gegenstand schildert, ob es demgemäss überhaupt der altchristlichen und nicht vielmehr der profanen Elfenbeinplastik angehört. Ebensowenig ist ein bestimmtes Urteil betreffs des Ortes und der Zeit seiner Entstehung möglich. Bemerkt sei nur, dass die Kürze der Gestalten am ehesten an Rom, die sehr niedere Stufe der künstlerischen Durchführung etwa an das sechste Jahrhundert erinnert.

C.

§ 9. Schluss.

Die Untersuchung über die altchristliche Elfenbeinplastik hat ihr Ende erreicht, ohne dass aus dem stattlichen Bestande der erhaltenen Monumente eine wenn auch nur kleine Gruppe von altchristlichen Elfenbeindenkmälern dem eigentlichen Oriente hätte zugewiesen werden können. Gleichwohl mag das einzige an sich unscheinbare Stück, der Elfenbeinstempel aus Beyruth[3], die a priori einleuchtende Thatsache bezeugen, dass in Syrien-Palästina zu der Zeit, wo die Monzeser Metallampullen entstanden, wo höchst wahrscheinlich auch das sicher im Oriente verfertigte Plättchen aus Beyruth geschnitzt ist, auch die Elfenbeinplastik eine nicht völlig unbekannte Kunst gewesen ist.

Mit Sicherheit darf ferner angenommen werden, dass auch in Oberägypten die Elfenbeinschnitzerei geübt wurde. Unter den zahlreichen Funden aller möglichen Art und Kunstzweige, welche das Gräberfeld von Achmim-Panopolis geliefert, hat sich eine nicht ge-

[1] An der Echtheit dieses Täfelchens zu zweifeln liegt weder Grund noch Recht vor.

[2] Garr. t. 447, 6, dazu VI, S. 71.

[3] S. o. S. 188 Nr. 3.

ringe Anzahl aus Holz[1], Horn[2] und Knochen[3] geschnitzter Gegenstände ergeben, die an sich schon darauf hindeuten, dass gelegentlich auch wohl das freilich viel kostbarere Elfenbein als Material in den Werkstätten der Schnitzer wird in Verwendung gekommen sein. Ausser Zweifel gestellt wird diese Annahme dadurch, dass durch Forrer's Publikation[4] bereits zwei vermutlich als Amulette benutzte und kaum ausserhalb des Fundortes hergestellte kleine Anhänger bekannt geworden sind, welche thatsächlich aus Elfenbein bestehen. So ist die Hoffnung berechtigt, dass auch noch weitere und bedeutendere Elfenbeindenkmäler desselben Ursprunges ans Tageslicht kommen werden[5].

Nichtsdestoweniger darf jetzt schon als ausgemacht gelten, dass die Elfenbeinplastik hier wie im Oriente überhaupt innerhalb der altchristlichen Aera nur in geringem Massstabe betrieben wurde und betrieben werden konnte. Der Schwerpunkt der altchristlichen Elfenbeinschnitzerei lag in den Städten, welche den Vorzug hatten, herrschaftliche Residenzen zu sein: in Byzanz im Osten, in Rom, in Mailand, in Ravenna, in Monza im Westen.

Zwar liefert auch die altchristliche Elfenbeinplastik des durch Konstantin den Grossen in die Welt- und Kunstgeschichte eingeführten Byzanz nur verhältnismässig wenige Beispiele ihrer Thätigkeit; überdies reichen dieselben nicht über die Glanzzeit Justinians I. zurück. Aber gerade darum repräsentieren sie die höchste Blüte technischer und künstlerischer Vollendung, veranschaulichen freilich dann auch das allmähliche Sinken und die allmähliche Erstarrung bis zum Ausgange des Bildersturmes, mit dessen Abschluss ungefähr auch das Ende der altbyzantinischen Kunstaera sich deckt, um von der mittelbyzantinischen abgelöst zu werden. Die altchristlich-byzan-

[1] Forrer, Die frühchristlichen Altertümer Taf. IX, 7. XI, 5 (S. 15). XI, 6 (S. 15f.). XI, 7 (S. 15). XII, 1. 2 (S. 16).

[2] Forrer, ebda. Taf. X, 15. 16 (S. 17). XI, 1. 2 (S. 21). XI, 3. 4 (S. 21). S. 21 Fig. 16.

[3] Forrer, ebda. S. 16 Fig. 1. [4] Ebda. S. 21 Fig. 17. 18.

[5] Laut brieflicher Mitteilung des Herrn Dr. Carl Schmidt an Herrn Professor Ficker hat das Museum in Cairo gegen Ende des vorigen Jahres aus den Ausgrabungen in Oberägypten „einen wunderschönen Kamm erhalten mit Darstellungen auf beiden Seiten: auf der einen Seite die Auferweckung des Lazarus: Christus vor der Lazarus-Mumie in bekannter Form, daneben drei Personen in dramatischer Bewegung, als ob die Erweckung schon stattgefunden. Die Deutung der anderen Darstellung ist mir [Schmidt] nicht sicher: ein Mann sitzend mit erhobenen Händen auf einem Esel (?). Diese Darstellung ist als Medaillon in einen Kranz eingeschlossen und wird von zwei beflügelten Engeln getragen. Ich vermute, dass der Einzug angedeutet wird".

tinische Elfenbeinplastik, wie die altchristlich-byzantinische Kunst überhaupt, entwickelt sich durchaus selbständig gegenüber derjenigen des Abendlandes, auf welch' letztere dagegen von jener wie vom Oriente her zwar nicht bezüglich der äusseren Formengebung, wohl aber nach der ikonographisch-stofflichen Seite unverkennbare Einflüsse wirksam gewesen sind. Solche Einflüsse lassen sich jedoch in der altchristlichen Elfenbeinplastik deutlich und greifbar erst wahrnehmen seit dem sechsten Jahrhunderte, seit der Zeit, wo der grosse Justinian auch in politischer Hinsicht die Herrschaft über den Westen errang.

Gerade für den Westen aber reflektiert sich in der Entwickelung unseres Kunstzweiges der bewegte politische Gang der Geschichte jener ersten christlichen Jahrhunderte in besonders interessanter und lebhafter Weise. Es liegt hier unverkennbar die Thatsache vor, dass die einzelnen italischen Elfenbeinschnitzschulen blühten und welkten und sich zeitlich ablösten ganz entsprechend der politischen Entwickelung der Städte und Staaten, in denen sie thätig waren. Voran steht Rom, dessen christliche Elfenbeinschnitzerei grösseren Stiles wir seit der Mitte des vierten Jahrhunderts nachweisen können; es folgt Mailand mit dem Beginne des fünften Jahrhunderts; im sechsten Jahrhunderte steht Ravenna an der Spitze der abendländischen Elfenbeinplastik; und im siebenten Jahrhunderte setzt so jugendlich-kraftvoll, als es in dieser Zeit des höchsten Greisenalters der Antike nur möglich ist, die durch eine reiche Fülle noch erhaltener, meist dem siebenten Jahrhunderte angehörender Denkmäler vertretene Langobardenschule in Monza ein, ein authentisches, unwiderlegliches Zeugnis für die Kunstblüte zur Zeit der Königin Theodelinde und ihrer Nachfolger inmitten des eingewanderten Barbarenvolkes, während andererseits um die gleiche Zeit, wie Monza zum Teil von Ravenna aus genährt, auch in Rom ein neues Kunstleben sich zu regen beginnt. Gerade diese aus den Denkmälern erwiesene, im allgemeinen von Jahrhundert zu Jahrhundert erfolgende Ablösung der einzelnen Lokale, in denen die Elfenbeinplastik blühte, zeugt, weil dem politischen Gange der Dinge vollkommen entsprechend, laut für die Richtigkeit der gegebenen Statuierung und Fixierung der einzelnen Schulen. Bei dem Wechsel des Hauptsitzes der altchristlich-italischen Elfenbeinplastik ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass immer in den vorangehenden Lokalen ein Nachblühen zu konstatieren ist, welches bis an die Grenze der christlichen Antike herabreicht. So ist es in der That nicht allein in Ravenna, sondern auch in Mailand und namentlich auch in Rom, welche Städte bis in das siebente

beziehungsweise achte Jahrhundert der altchristlichen Kunstübung hinein in der Elfenbeinschnitzerei vertreten sind. Ja, für einen Ort wie Mailand sind die erhaltenen späteren Elfenbeindenkmäler die einzigen Zeugen dafür, dass hier die Kunstthätigkeit in den letzten Jahrhunderten des christlichen Altertums überhaupt noch ein wenn auch nur nachwucherndes Leben führt. Die Blüte selbst steht in den einzelnen Städten offenbar im innigsten Zusammenhange mit der Wahl der betreffenden Stadt zur Residenz oder zum Aufenthaltsorte des kaiserlichen oder königlichen Hofes[1]. Dabei ist es nun aber wiederum interessant zu beobachten, dass genau wie in politischer, so auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht, speziell in Bezug auf die Entwickelung unseres Kunstzweiges seit dem fünften Jahrhunderte das eigentliche Schwergewicht nicht mehr in Rom[2], sondern im Norden Italiens liegt: in Mailand, in Ravenna, in Monza.

Nichtsdestoweniger hat die römische Elfenbeinschnitzerei nicht allein eine ausserordentlich rege und fruchtbare Thätigkeit entfaltet, sie hat namentlich auch aus naheliegenden Gründen im Abendlande das Beste und Schönste geschaffen. Ueberdies steht Rom allen anderen Lokalen einzig gegenüber mit der Menge seiner Schulen und Werkstätten, wenn auch vielfach deutliche Spuren von einer Schule zur anderen hinüberführen, welche die Gemeinsamkeit des heimischen Mutterbodens bei der stärksten Abweichung des Stil- und Formencharakters von dem fremden mit Bestimmtheit bezeugen oder doch klar erkennbar durchschimmern lassen. Diese Thatsache des Reichtums an Elfenbeinateliers hat eine vollkommene und bezeichnende Analogie in der römischen Sarkophagplastik. Die einzelnen Gruppen der römischen Sarkophage zeigen, wie Ficker erkannte[3], in Komposition und Ausführung die grösste Verschiedenheit. Dabei ist nicht selten „eine Einwirkung der Werkstätten auf einander“ deutlich erkennbar. „Schon ein Vergleich des Grabes des Junius Bassus mit den Reliefs am Konstantinsbogen zeigt, dass von einem einheitlichen Charakter der altchristlichen Plastik in Rom nicht gesprochen werden kann. Die Entwickelung geht in verschiedenen Gruppen vor sich, die in

[1] Abgesehen davon, dass die Denkmäler selbst nicht nur keinen Anhalt geben, sondern direkt dagegen sprechen, macht auch diese Erwägung die Annahme der Existenz einer irgend bedeutenderen Elfenbeinschnitzschule in Südfrankreich a priori unwahrscheinlich; s. o. S. 4. 52.

[2] Vgl. auch Charles Diehl, Ravenne S. 2: „Pendant près de trois cents ans, du Ve au VIIIe siècle, Rome, quoique résidence des papes et capitale du monde chrétien, ne fut, en Italie, qu'une ville de province.“ S. auch o. S. 36.

[3] Johannes Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, Leipzig 1890, S. 44 ff. 47.

ihrer Bedeutung wie in ihrer Arbeitsmethode von einander verschieden sind. In der weiteren Entwickelung findet ein Ineinandergreifen der verschiedenen Schulen statt, aber auch hier ist immer noch eine gewisse Selbständigkeit jeder Gruppe gewahrt". Die erste Hälfte des letzten Satzes trifft zwar für die Elfenbeinplastik nicht in dem Masse zu wie für die Sarkophagskulptur; Thatsache ist aber, dass, was an sich schon natürlich und wahrscheinlich ist, die grössere Bedeutung einer Schnitzschule auch einen grösseren Einfluss auf die Entwickelung der anderen mit sich führt. Es ist darum für Rom und die römische Elfenbeinplastik durchaus begreiflich und verständlich, wenn die Schnitzschule, aus welcher die Thüre von S. Sabina[1] hervorgegangen — gewiss eine Werkstätte erster Ordnung — nach allen Seiten hin Anknüpfungspunkte bietet, sei es, dass die Fäden zu ihr hinlaufen, sei es, dass sie von ihr ausgehen, und für die Statuierung von formalen und sachlichen Beziehungen der einzelnen Denkmäler zur altchristlich-römischen Schnitzkunst fast niemals versagt. So bildet sich doch auch bei den römischen Denkmälern eine gewisse, wenn auch entfernte und nur in sehr weitem Sinne zu fassende, Einheit.

Bei den ausserrömischen Monumenten steigert sich dieselbe naturgemäss zu einer vollkommenen, welche durch die Schuleinheit — auch in Ravenna scheinen die beiden Schulen allmählich in einander über- beziehungsweise die alttestamentliche in der neutestamentlichen aufgegangen zu sein — an sich gegeben und sowohl durch den stark einheitlichen Stilcharakter als auch vor allem durch den geschlossenen Kreis der Darstellungen sowie deren übereinstimmende ikonographische und kompositionelle Behandlung aufs klarste ausgeprägt ist. Mag nun aber auch ihre Eigenart die Schulen der verschiedenen Lokale unter einander mehr oder weniger scharf scheiden, aufs ganze gesehen ist es doch eine geschlossene Einheit, welche der Verlauf ihrer geschichtlichen Entwickelung im altchristlichen Abendlande von Anfang an bis zur Mitte des achten Jahrhunderts darstellt, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Faden zugleich endet, zugleich beendet wird durch die Renaissance Karls des Grossen: hier beginnt das Mittelalter.

---

[1] S. u. Exkurs S. 203 ff.

§ 10. Uebersichtliche Zusammenstellung der Denkmäler nach Schulen.

Den einzelnen Stücken füge ich ausser der Entstehungszeit die Angabe ihrer am leichtesten zugänglichen Abbildung bei mit dem Hinweise auf die ausführliche Behandlung und die näheren Angaben im Texte der vorangehenden Untersuchung.

I. Rom.

Ich zähle hier die kleinen Katakombenreste nicht einzeln auf, sondern erwähne sie hiemit nur summarisch: s. o. S. 14f.

Kugelförmige Stuhlbekrönung im christlichen Museum des Vatikans (DE ROSSI, Roma sotterranea III t. XVII, 3; s. o S. 15): zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts.

Mystisches Schiff im christlichen Museum des Vatikans (GARR. t. 467, 2. 2′; s. o. S. 15f.): zweite Hälfte des 3., vielleicht auch Anfang des 4. Jahrhunderts.

Halbes Elfenbeinei, gegenwärtig verschollen (KRAUS, Geschichte der christl. Kunst I S. 512 Fig. 398; s. o. S. 16): 4. Jahrhundert.

Tafel aus Bamberg im bayerischen Nationalmuseum zu München (GARR. t. 459, 4; s. o. S. 58ff.): Mitte des 4. Jahrhunderts.

Schule der Lipsanothek zu Brescia:

Die Lipsanothek (La croce) des Museo Quiriniano in Brescia (GARR. t. 441—445; s. o. S. 39ff.): drittes oder Wende des dritten zum letzten Viertel des 4. Jahrhunderts.

Drei Täfelchen des britischen Museums (GARR. t. 446, 9—11; s. o. S. 40ff.): erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Das ehemals CARRAND'sche, jetzt Florentiner (Bargello) Diptychon (GARR. t. 451, 3. 452, 3; s. o. S. 35ff.): bald nach der Mitte des 5. Jahrhunderts.

Schule der Berliner Pyxis:

Pyxis in der christlichen Abteilung des Berliner Museums (GARR. t. 440, 1; s. o. S. 18ff.): erstes Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts.

Pyxis des Museo civico zu Bologna (Fig. 3; s. o. S. 29f.): zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Pyxis der Ermitage zu Petersburg aus der Sammlung BASILEWSKY[1] (GARR. t. 440, 2; s. o. S. 30ff.): Wende des 5. bis 6. Jahrhunderts.

---

[1] Man wird es nach den obigen (S. 30ff.) Ausführungen begreiflich finden, wenn ich diese Pyxis der Schule der Berliner Pyxis beizähle.

Diptychon des Anicius Probus im Schatze der Kathedrale zu Aosta (erste Tafel: Garr. t. 449, 3; die beiden Tafeln: Revue archéologique 1862 zu S. 162; s. o. S. 11 f.): aus dem Jahre 406 n. Chr.

Schule des vatikanischen Christusmedaillons:

Knochenmedaillon mit dem Brustbilde Christi im christlichen Museum des Vatikans (Garr. t. 447, 7; s. o. S. 16 ff.): erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Knochenmedaillon mit dem Brustbilde Petri im Museo Kircheriano zu Rom (Garr. t. 447, 8; s. o. S. 18): erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Diptychonfragment des Museo civico zu Bologna (Garr. t. 448, 9; s. o. S. 12 f.): erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Die vier Passionstäfelchen des britischen Museums in London (Garr. t. 446, 1—4; s. o. S. 32 ff.): Mitte oder zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Elfenbeinplatte (Fragment) des Museo Kircheriano in Rom (Taf. II, 2; s. o. S. 63): zweite Hälfte des 5. oder 6. Jahrhundert.

Schule der vier Micheli'schen Täfelchen:

Vier Täfelchen der Sammlung Micheli in Paris (Garr. t. 448, 10—13; s. o. S. 63 ff.): zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Pyxis aus Aachen in der Sammlung Walter Sneyd zu Keele Hall-Newkastle (Garr. t. 439, 4; s. o. S. 63 ff.): erste Hälfte oder gegen die Mitte des 8. Jahrhunderts.

II. Mailand.

Elfenbeinfragment im Museum zu Toulouse (Trésor des églises et objets d'art français etc., exposés en 1889 au palais du Trocadéro, Bd. I Nr. 14; s. o. S. 77 ff.): erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Die beiden Buchdeckel-Tafeln des Mailänder Domschatzes (Garr. t. 454. 455; s. o. S. 66 ff.): zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Elfenbeintäfelchen im Besitze des Herrn Mallet in Amiens (Taf. IV, 1; s. o. S. 74 ff.): Ausgang des 5. Jahrhunderts.

Das Werdener Kästchen im South Kensington Museum zu London (Garr. t. 447, 1—3; s. o. S. 71 ff.): erstes Viertel des 6. Jahrhunderts.

Pyxis in den Uffizien von Florenz (Garr. t. 437, 5; s. o. S. 79 ff): Mitte oder zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Pyxis in der Benediktiner-Abtei zu Werden (Garr. t. 438, 1; s. o. S. 79 ff.): Wende des 6./7. Jahrhunderts.

Pyxis im Musée public zu Rouen (Garr. t. 438, 2; s. o. S. 79 ff.): 7. Jahrhundert.

III. Ravenna.

Die neutestamentliche Schule:

Platte der Barberini'schen Bibliothek in Rom (Gori, Thesaurus diptychorum II S. 163 t. 1; s. o. S. 109 ff.): viertes Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts.

Diptychon in der christlichen Abteilung des Museums zu Berlin (Garr. t. 451, 1. 2; s. o. S. 94 ff.): gegen bzw. um die Mitte des 6. Jahrhunderts.

Die Elfenbeinreliefs der Vorder- und der Rückwand der Kathedra des Maximianus (Garr. t. 414, I—V = t. 416, 1—5. t. 414, A 1 + t. 415, 16 = t. 417, 1 + t. 419, 2; t. 414, A 3 + t. 415, 14 = t. 417, 2 + t. 419, 1; t. 412, A 4 + t. 415, 13 = t. 417, 3 + t. 418, 4; t. 414, A 6 + t. 415, 11 = t. 417, 4 + t. 418, 3; t. 414, A 7 + t. 415, 10 = t. 418, 1 + t. 418, 2; t. 414, 2 + t. 415, 15; t. 415, 17 = t. 419, 3; t. 415, 18 = t. 419, 4; s. o. S. 86 ff.): aus den Jahren 545—556.

Tafelpaar (Evangeliendeckel) in der Nationalbibliothek zu Paris (Garr. t. 458, 1. 2; s. o. S. 97 ff.): zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Diptychontafel, ehemals Sammlung Spitzer in Paris (Gazette archéologique XIV [1889] Pl. 22; s. o. S. 107 f.): letztes Viertel des 6. Jahrhunderts.

Pyxis in Lavoute-Chilhac bei Le Puy (Rohault de Fleury, La messe V Pl. 366, aufgerollt Pl. 367 oben; s. o. S. 108 f.): letztes Viertel des 6. Jahrhunderts.

Diptychon der Kirche Saint-Andoche in Saulieu (Trésor des églises etc., Bd. I Nr. 11; s. o. S. 97): erste Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Tafelpaar (Evangeliendeckel) in dem armenischen Kloster Etschmiadzin (Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I Taf. I, 1. 2; s. o. S. 97 ff.): erste Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Die alttestamentliche Schule:

Die Elfenbeinreliefs an den beiden Seitenwänden der Kathedra des Maximianus (Garr. t. 414, B. C = t. 420. 421. 422, 1. 2; s. o. S. 88 ff.): aus den Jahren 545—556.

Pyxis der Sammlung Alexander Nesbitt in London (Garr. t. 440, 3; s. o. S. 92 f.): zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Pyxis (Fragment) in der christlichen Abteilung des Museums zu Berlin (Garr. t. 439, 5; s. o. S. 91 f.): 6./7. Jahrhundert.

Pyxis in der Ermitage zu Petersburg aus der Sammlung Basilewsky in Paris (Garr. t. 439, 6; s. o. S. 91 f.): 6./7. Jahrhundert.

Pyxis des Herrn Nowikow in Kertsch (Fig. 6; s. o. S. 93 f.): erste Hälfte des 7. Jahrhunderts.

IV. Monza.

Aus dem 7. Jahrhunderte,

erste Hälfte:

(?) Kamm der Königin Theodelinde im Schatze der Kathedrale von Monza (Journal arch. XVI, 16. Photographie Giulio Rossi's in Mailand; s. o. S. 149 Anm. 3).

Diptychon der Sammlung Bateman (†) in Yolgrave-Derbyshire (Garr. t. 452, 1. 2; s. o. S. 119 ff.).

Diptychontafel der Gräfin Uwarow in Moskau (Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I S. 43; s. o. S. 131 f.).

Diptychontafel, ehemals Sammlung Spitzer in Paris (Gazette archéologique XIV [1889] Pl. 22; s. o. S. 119 f.).

Diptychontafel im Schatze der Kirche Notre-Dame in Tongres (Rohault de Fleury, La messe VI Pl. 437; s. o. S. 120).

Mitte und zweite Hälfte:

Platte aus Murano im öffentlichen Museum zu Ravenna (Garr. t. 456; s. o. S. 113 f.).

Pyxis der Ermitage zu Petersburg aus der Sammlung Basilewsky (Garr. t. 437, 2; s. o. S. 114 f.).

Pyxis der Ermitage zu Petersburg aus der Sammlung Basilewsky (Garr. t. 437, 1; s. o. S. 116).

Pyxis des Museums in Sitten-Schweiz (Rohault de Fleury, La messe V Pl. 371; s. o. S. 132 f.).

Pyxis des Münz- und Antikenkabinets in Wien (Mitteilungen der Oesterreichischen Central-Commission II. Jhrg. N. F. 1876 Taf. zu S. 52. Rohault de Fleury, La messe V Pl. 373; s. o. S. 126 ff.).

Pyxis aus Karthago im Museo civico zu Livorno (G. B. de Rossi, Bullettino di archeologia cristiana 1891 Tav. IV—V; s. o. S. 128 ff.).

Pyxis der Ermitage in Petersburg aus der Sammlung Basilewsky (Garr. t. 438, 5; s. o. S. 116 f.).

Pyxis im Museum Cluny zu Paris (Garr. t. 438, 4; s. o. S. 117).

Pyxis im christlichen Museum des Vatikans in Rom (Garr. t. 438, 3; s. o. S. 118).

(?) Pyxis aus der Sammlung Hahn zu Hannover im Provinzialmuseum zu Bonn (Garr. t. 437, 3; s. o. S. 114 f.).

(??) Pyxis der ehem. Sammlung Hugo Garthe in Köln (Fig. 8; s. o. S. 189 f.).

Ausgang und Wende:

Pyxis im Schatze der Kathedrale zu Pesaro (Garr. t. 439, 1; s. o. S. 125).

Pyxis in Lavoute-Chilhac bei Le Puy (Rohault de Fleury, La messe V Pl. 366, aufgerollt Pl. 367 unten; s. o. S. 124 f.).

Pyxis aus Minden in der christlichen Abteilung des Museums zu Berlin (Garr. t. 437, 4; s. o. 125 f.).

Pyxis im grossherzoglichen Museum zu Darmstadt (Fig. 7; s. o. S. 118 f.).

Aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts:

Diptychontafel der Universität in Bologna (Taf. III, 2; s. o. S. 130 f.).

Pyxis aus Bayern im Provinzialmuseum zu Bonn (Garr. t. 439, 2; s. o. S. 123 f.).

Pyxis im Museum Cluny zu Paris (Garr. t. 439, 3; s. o. S. 123 f.).

V. Byzanz.

Diptychontafel des britischen Museums in London (Garr. t. 457, 1; s. o. S. 174 f.): erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Diptychon des Justinus im Berliner Museum (Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln, Taf. I; s. o. S. 13 f.): aus dem Jahre 540 n. Chr.

Diptychon in der Bibliothek zu Rouen (Gazette archéologique XI (1886) Pl. 4; s. o. S. 175 ff.): zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Diptychontafel des Museo Trivulzi in Mailand (Garr. t. 453, 1; s. o. S. 177): 7. Jahrhundert.

Tafel aus Lorsch in der Bibliothek des Vatikans in Rom (Garr. t. 457, 2; s. o. S. 178 ff.): 8. Jahrhundert (erste Hälfte des 9. Jahrhunderts).

Tafel im South Kensington Museum in London (Taf. V; s. o. S. 178 ff.): 8. oder erste Hälfte des 9. Jahrhunderts.

VI. Karolingisches.

(Mitte des 8. bis Mitte des 9. Jahrhunderts.)

Paxtäfelchen im Kapitelarchiv von Cividale (Garr. t. 459, 2; s. o. S. 163 f.).

Diptychon im Domschatze zu Mailand (Garr. t. 450, 1. 2; s. o. S. 156 ff.).

Tafel aus der Sammlung Fejérváry im Museum Mayer zu Liverpool (Garr. t. 459, 3; s. o. S. 158 f.).

Tafel im Museum Trivulzi in Mailand (Garr. t. 449, 2; s. o. S. 159 ff.).

Tafel im Museum Trivulzi in Mailand (Garr. t. 459, 1; s. o. S. 161 ff.).

Tafel in der christlichen Abteilung des Museums zu Berlin (Bode und Tschudi, Königliche Museen in Berlin. Bildwerke der christlichen Epoche Nr. 433 Taf. LV; s. o. S. 161 ff.).

Täfelchen des Hohenlohe-Museums (aus der Sammlung Straub) zu Strassburg i. E. (Taf. IV, 2; s. o. S. 165).

Tafel im grossherzoglichen Museum zu Darmstadt (Nöhring und Frisch in Lübeck, Kunstschätze aus dem grossherzoglichen Museum in Darmstadt Bl. 22; s. o. S. 160 f.).

Tafel in der christlichen Abteilung des Museums zu Berlin (Bode und Tschudi, ebda. Nr. 463 Taf. LVII; s. o. S. 165 f.).

Diptychon im Museum des Louvre zu Paris (Gazette archéologique VIII [1883] Pl. 18; s. o. S. 166 f.).

Exkurs

über die Thüre von Sta. Sabina in Rom.

Nicht bloss die oben (S. 26) angegebene Datierung der Sabinathüre in das vierte Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts ist bestritten, sondern auch der römische Ursprung derselben, aber mit „Gründen", die durch sich selbst zu schanden werden. Wenn u. a., um mit etwas Allgemeinerem zu beginnen, Dobbert, Repertorium für Kunstwissenschaft VIII 1885 S. 165 ff., die nur durch ein schlimmes Vorurteil eingegebene Behauptung aufstellt, es sei byzantinisch, wenn einzelne historische Ereignisse in chronologisch fortlaufender Reihe dargestellt werden, und diese Meinung für den byzantinischen Charakter aller möglichen abendländischen Denkmäler geltend macht, so ist diese Ansicht durch die Thatsachen selbst widerlegt. Ich erinnere an die zahlreichen römischen Gemälde, von welchen wir Kunde haben und welche die Thaten der vom Kriegsschauplatze heimkehrenden Feldherren schilderten; ich erinnere an die vielen Ehrenbögen und Triumphsäulen, welche im Zusammenhange die Thaten der Triumphatoren berichten:

das sind Erscheinungen, welche die Zurückführung der Sitte, Ereignisse in chronologischer Folge darzustellen, auf byzantinischen Ursprung einfach unmöglich machen. Römisch, etwas ganz spezifisch Römisches ist die Sitte und von Hause aus nicht griechisch, noch weniger byzantinisch.

So hat denn auch der neueste Verfechter des byzantinischen Ursprunges unserer Thüre, STRZYGOWSKI, mit keiner Silbe auf DOBBERT's Ausführung recurriert. Er selbst gibt freilich noch viel weniger eine Begründung für denselben — sie ist auch in der That unmöglich. STRZYGOWSKI hat in seiner Abhandlung „Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom" (Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. 14, 1893, S. 75 ff.) einige konstantinopolitanische Marmorthüren bekannt gemacht, jede mit zwei Flügeln, von denen die eine leider nicht abgebildete in der Kahrijé Dschami nach STRZYGOWSKI (S. 79) dem späten sechsten Jahrhunderte angehört, eine Datierung, die mir auch schon nach dem Inhalte ihrer Darstellungen um mindestens drei Jahrhunderte verfrüht erscheint; die beiden anderen Flügelthüren in der Gynaikonitis der Hagia Sophia (Abbildung 4 S. 76) und in der Kalender Dschami (Abbildung 5 S. 77) stammen aus mittelbyzantinischer Zeit, sind aber, wie STRZYGOWSKI behauptet, Kopieen nach altbyzantinischen Originalen (S. 79—80). Diese selbst sind zerstört. „Die Thür von Sta. Sabina aber", so fährt STRZYGOWSKI fort, „wäre dann der einzige erhaltene Rest solcher altbyzantinischer Thüren, welcher seine Erhaltung wesentlich dem Umstande verdankt, dass sich die Thüren schon vor dem Bildersturm auf italienischem Boden befanden und hier auf das sorgfältigste konserviert wurden" (S. 80). Beweis: Jeder Flügel der drei byzantinischen Marmorthüren ist in fünf rechteckige Felder über einander aufgeteilt, „die alle gleich breit, aber in der Kalender und Kahrijé Dschami verschieden hoch sind. In diesen letzteren Fällen aber schliessen drei kleinere Felder zwei grössere ein. Es muss auffallen, dass diese Aufeinanderfolge an der Thür von Sta. Sabina ebenfalls eingehalten ist (vgl. die Abbildungen bei [J.—J.] BERTHIER, [La porte de Sainte-Sabine à Rome. Étude archéologique. Fribourg (Suisse) 1892] S. 2 und GARR. 499 A): in den beiden äusseren Reihen stehen heute noch fünf Felder über einander und zwar zwei grössere zwischen drei kleineren. Alle sind gleich breit, aber nach zwei Gruppen verschieden hoch" (S. 78 f.). Wie es mit dieser „auffallenden" Erscheinung bestellt ist, ergibt sich aus einem noch auffallenderen Irrtum STRZYGOWSKI's. Bei BERTHIER und GARRUCCI sind freilich nur fünf Felder über einander zu zählen; die vier Reihen der beiden Flügel hätten demnach

20 Felder. Nun hat aber die Sabina-thüre thatsächlich 28 Felder, und so sind es denn in Wirklichkeit auch nicht fünf Felder über einander, in welche die Thürfläche zerlegt ist, sondern sieben: vier kleine und drei grosse (vgl. das Schema der ganzen Thüre bei H. Grisar S. J., Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom, Römische Quartalschrift 8. Jhrg. 1894 S. 4): Berthier und Garrucci, nach deren Abbildung Strzygowski zählt, haben die Thüre nur so weit reproduziert, als deren Felder noch die Reliefs enthalten. Damit aber dürfte die Analogie der Gesamtanlage, auf welche Strzygowski so „auffallendes" Gewicht legt, schon bedeutend gestört sein.

Dazu kommt nun aber eine andere Thatsache, welche Strzygowski einfach totschweigt und die doch, darf man der Gliederung der Thüren überhaupt eine Bedeutung beimessen, im Zusammenhange mit dem ersten Punkte die Analogie völlig aufhebt. Die Sabina-thüre hat nämlich nicht bloss eine Felderreihe auf jedem ihrer Flügel, wie die fraglichen byzantinischen Marmorthüren, sondern zwei solcher Reihen neben einander und zwar, wie kurz vorher gezeigt, von je sieben Feldern.

Wo die „bisher übersehenen, sehr beachtenswerten Parallelen in Konstantinopel", auf die Strzygowski aufmerksam gemacht (Victor Schultze, Archäologie S. 282 Anm. 2), derart sind, darf man auch auf eine andere Parallele in Rom aufmerksam machen, ich meine die berühmte Thüre des Pantheons (Abb. Ann. dell'inst. XXXI Taf. F; Adolf Michaelis, Der Parthenon, Leipzig 1871, Text S. 317), die man doch gewiss nicht als byzantinisches Werk wird in Anspruch nehmen wollen.

Strzygowski hat aber noch eine weitere „Analogie" zwischen der Sabina-thüre und einem byzantinischen Werke gefunden; er vergleicht die Darstellung des Gesetzesempfanges (Garr. t. 500, V) mit dem den gleichen Gegenstand behandelnden, von Konstantinopel nach Berlin gekommenen und von ihm publizierten Moses-Relief (Abb. S. 66) und kommt beim „Blick auf die übrigen Darstellungen dieses Gegenstandes aus dem Kreise des christlichen Altertums" zu dem Schluss, „dass schliesslich doch die Thür von Sta. Sabina dem Berliner Relief unter allen Beispielen am nächsten steht" (S. 68f.). Dies zugegeben, sind beide Darstellungen auch sachlich doch so verschieden, dass von einem künstlerisch-verwandtschaftlichen Verhältnisse nicht im entferntesten die Rede sein kann. Man beachte beiderseits die Hand Gottes mit dem Gesetz, die Bärtigkeit der beiden Männer dort, die Unbärtigkeit hier, die Verschiedenheit der Geberde des Begleiters Moses', und man wird das Urteil bestätigt finden. Was aber den

typisch byzantinischen Zug betrifft, dass Moses „beide Hände unter dem Mantel der Rolle entgegen" erhebt, so verweise ich einmal darauf, dass das feierliche Ceremoniell der späteren Jahrhunderte die Kunst überhaupt, sowohl die im Osten als die im Westen, beherrscht, wie z. B. auch Petrus und Paulus im Gegensatze zu früheren Darstellungen in jüngerer Zeit dem Herrn nur mit verhüllten Händen nahen (vgl. u. a. die beiden gallischen Sarkophage Garr. t. 347, 2. 348, 5; ich wähle absichtlich diese und keine ravennatischen!), ferner darauf, dass auf der Pyxis aus der Sammlung Basilewsky's in der Ermitage zu Petersburg (Garr. t. 440, 2; s. o. S. 30ff.) Moses ebenfalls die Hände verhüllt hat, dabei aber auf den Berg tritt, was doch nach Strzygowski (S. 68) wieder vollkommen unbyzantinisch ist, insbesondere sodann darauf, dass, wie selbst Strzygowski zugesteht, der Stilcharakter und der Formenausdruck beider Skulpturen, des Moses-Reliefs und der Sabina-thüre, in keinerlei Beziehung steht, endlich darauf, dass es überhaupt für eine gesunde wissenschaftliche Forschung unzweckmässig und unzulässig ist, von Arbeiten, die um mindestens drei Jahrhunderte jünger sind — Strzygowski a. a. O. S. 67. 70f. setzt das Moses-Relief in das siebente Jahrhundert —, so weitgehende Schlussfolgerungen zu ziehen auf ein um wenigstens denselben Zeitraum früher liegendes, wie dies Strzygowski thut.

Freilich nach ihm ist das Altersverhältnis ein viel günstigeres, da er für die Holzthüre von Sta. Sabina und die Marmorthüren von Konstantinopel „die ungefähre Gleichzeitigkeit der Entstehung" behauptet (S. 79). So ist auch Dr. Albert Ehrhard, die altchristliche Prachtthüre von S. Sabina und die Domthüre von Spalato, Ephemeris Spalatensis 1894 S. 19, der Ansicht, die Thüre gehöre der Hauptsache nach frühestens in den Anfang des sechsten Jahrhunderts, während Victor Schultze, Archäologie S. 282, dafür hält, es bestehe zwar „keine Hinderung, die Entstehung der Reliefs gleichzeitig mit der Gründung der Basilika zu setzen, aber es ist auch nicht ausgeschlossen, dass sie am Ende des fünften oder im sechsten Jahrhundert gearbeitet sind". Andere halten nur einzelne Tafeln für jünger und bei späteren Restaurationen eingefügt. So ist es für Schultze sicher, „dass ein Teil einer späteren Restaurierung seinen Ursprung verdankt, die auf zwei oder mehr Zeiträume sich verteilt, die aber schwerlich über das sechste Jahrhundert hinunterreicht". Zu den spätesten Stücken rechnet er Garr. t. 499, 6 (der Engel und die beiden Frauen am Grabe), t. 499, 2 (die beiden Frauen vor dem auferstandenen Christus), t. 500, IV (das Weib und die beiden Zeugen nach der Apokalypse des Johannes 11, 1ff. 12, 1ff.). Berthier setzt vier Tafeln (Garr. t. 499, 4:

Transfiguration; t. 500, III: Eliae Himmelfahrt; t. 500, VII: Durchzug durch das rote Meer; t. 500, VIII: Christi Himmelfahrt) in das neunte Jahrhundert, doch habe der Verfertiger dieser Stücke in durchaus antikem Geiste gearbeitet (S. 8); die anderen Tafeln datiert er in das fünfte bis sechste Jahrhundert, etwa gleichzeitig mit der Erbauung der Kirche (S. 17). Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I S. 497, glaubt die ganze Thüre dem ausgehenden fünften Jahrhunderte zuweisen zu müssen, meint aber, dass Garr. t. 500, III. VII, „vielleicht auch V und VIII eine spätere Hand, etwa des 6. oder 7., wenn nicht gar des 8. und 9. Jahrhunderts, und byzantinische Einflüsse verraten. Auch die Bordüre gehört dem letzten der an dem Werke beschäftigten Künstler an". Pératé, a. a. O. S. 330, meint dagegen, es sei nicht leicht, „de démêler l'oeuvre des restaurations successives, dont les principales furent aux IXe et XVe siècles", und ebenso lässt es Ehrhard unentschieden, „welche Reliefs der jetzigen Thüre der ursprünglichen angehört haben"; die Mehrzahl derselben ist seiner Meinung nach ursprünglich.

Nun hat de Rossi in den Musaici cristiani bereits ausgesprochen: „Forse un attento esame le farà riconoscere contemporanee della fondazione della basilica nel secolo quinto" (vgl. auch sein Bullettino 1881 S. 121). Das hat Grisar gethan. Sein bereits zitierter Artikel ist das Beste, was je über die Sabina-thüre geschrieben worden ist. Es ist eine geradezu musterhafte Abhandlung, verfasst mit nachahmenswertester Klarheit der Darstellung und Sicherheit der Beweisführung. Er hat das Original auf das genaueste untersucht und gefunden: „Die Skulpturen sind durchweg so intakt, wie sie vor mehr als vierzehnhundert Jahren aus der Werkstätte hervorgingen" (S. 5). „Die zwei bezeichneten grösseren Tafeln", d. h. „die Verherrlichung Christi und des Kreuzes und das schöne Eliasbild heben sich deutlich von den übrigen durch einen ganz anderen Charakter ab" (S. 35); sie stehen künstlerisch höher und zeigen „den Einfluss von Vorbildern des klassischen Alterthums" (S. 36). Von derselben Hand stammt „vielleicht" noch die grössere Tafel „mit Christi Himmelfahrt (nach anderen Christus im Gebete am Oelberg durch Engel gestärkt)" und die Tafel mit Habakuk (S. 36f.). Sein Endresultat bezüglich der Entstehungszeit ist dies, dass für die Thüre in ihrem ganzen Umfange als Ursprungsdatum ca. 435 anzunehmen ist, dasselbe Jahr, in welchem vermutlich die unter Coelestin I. (422—432) um 424 begonnene und unter dessen Nachfolger Sixtus III. (432—440) im Jahre 432 geweihte Kirche vollendet worden ist. Die zwei beziehungsweise vier von den anderen sich abhebenden Tafeln, dem Inhalte nach wahrscheinlich die

letzten der ganzen Reihe, „liegen vermöge ihres Charakters vor dem siebenten, auch vor dem sechsten Jahrhunderte" (Grisar a. a. O. S. 39), wenn auch der viel freiere und klassischere Stil auf einen anderen Künstler als ihren Schöpfer hinweist. Ja gerade diese Tafeln mit der Himmelfahrt des Elias und dem Triumphe Christi und des Kreuzes (Garr. t. 500, III. IV) muss man eben wegen der vollendeteren Durchführung, der Schlankheit der Figuren, der ausserordentlichen Frische und Lebendigkeit der Darstellung, welche sie vor allen übrigen auszeichnet, an die höchstmögliche Grenze hinaufrücken, in die Zeit, wo die altchristliche Kunst der klassisch-römischen Höhe noch näher stand. Denn die fortschreitenden Jahrhunderte bringen fortschreitenden Verfall. Durch die genannten beiden Tafeln geht ein Leben, wie es in so bewundernswertem Masse nur wieder der Berliner Pyxis mit ihren Apostelfiguren eigentümlich ist, die doch kaum später, wenn auch nicht früher, als im ersten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts entstanden ist.

Aber auch von einer anderen Seite her werden wir genötigt, an der frühest-möglichen Zeit festzuhalten. Der römische Klappstuhl (s. o. S. 25f.) findet sich in dieser einfachen Form nach der Thüre von S. Sabina nie wieder; sie findet sich vor ihr zum ersten Male auf der Berliner Pyxis, schon bald nach ihr aber in der entwickelteren Form auf dem Carrand'schen Diptychon (s. o. S. 35ff.), während die primitive Form des Klappstuhles auf den betreffenden Feldern der Thüre (Garr. t. 499, 3. 9. 10. II) zwar insofern eine weitere Entwickelungsstufe repräsentiert, als die Rückenlehne etwas höher geworden ist, aber der ursprünglichsten Form, welche die Pyxis zeigt, noch so nahe steht, dass der Zeitraum von dreissig Jahren, also eines Menschenalters, einerseits wohl genügt, um einen derartigen Fortschritt zu erklären, andererseits aber auch jede Möglichkeit, diese Zwischenzeit weiter auszudehnen, ausgeschlossen erscheint.

So ist die Annahme geradezu absolut notwendig, dass die Reliefs der Thüre von S. Sabina nicht später verfertigt sein können als ca. 435. Wenn Ehrhard, a. a. O. S. 19, auf Grund einer von Berthier gemachten, aber seiner Meinung nach nicht genug verwerteten Wahrnehmung, „dass der Haupteingang früher durch ein Velum verhängt war", die unerwiesene Behauptung aufstellt, dieses altgewordene Velum sei erst 70—80 Jahre später durch die Thüre ersetzt worden, so fällt dieselbe in sich dadurch zusammen, dass, wie Grisar (S. 41) ausdrücklich feststellt, sich nicht erkennen lässt, „dass zuerst bloss ein

Velum da war, welches dann, wie man gesagt hat, durch die Thüre ersetzt worden wäre". Um so mehr aber ist, wie GRISAR ebenda mit Recht hervorhebt, der römischen Sitte entsprechend anzunehmen, „dass der Eingang, wo die Thüre sich befand, von Anfang an auch mit einem Velum versehen war".

Dass auch GRISAR sich für den durchaus römischen Ursprung und Charakter der Thüre entscheidet, ist bei einem so nüchternen Forscher selbstverständlich. „Der Stil ist durchaus der überlieferte römische. Wer dem Kunststile jener Zeiten zu Rom aufmerksam nachgeht, der kann nur an einheimische Künstler denken. Von speziell byzantinischen Formen ist nichts wahrzunehmen. Der Umstand allein, dass das griechische Wort IXΘYC auf der geöffneten Rolle Christi [GARR. t. 500, IV] erscheint, legt für den griechischen Ursprung kein Gewicht in die Wagschale. Es ist einfach die Wiederholung der bei den Lateinern seit der ehemaligen Herrschaft des Griechischen eingelebten Formel" (gegen BERTHIER). Ja, sie macht sogar in der vorliegenden Form auch die Annahme PÉRATÉ's, a. a. O. S. 330, unannehmbar, Papst Coelestin I. habe bei Beginn des Baues der Kirche um 424 die Thüre „einem der so zahlreich in Rom lebenden griechischen Künstler" in Auftrag gegeben: ein Grieche würde nie IXYΘC oder IXΘCY geschrieben haben (vgl. GRISAR a. a. O. S. 39)!

Eine allseitige Beleuchtung der einschlägigen Fragen führt mithin negativ wie positiv mit zwingendster Notwendigkeit zu dem Ergebnisse, dass die Thüre von Sta. Sabina von einheimischen römischen Künstlern[1] geschaffen ist und dass sie mit der Beendigung der Kirche, also um das Jahr ca. 435, fertiggestellt wurde.

[1] Auch KRAUS a. a. O. erachtet das Vorgehen derer für gänzlich verfehlt, welche die Reliefs der Thüre, abgesehen von den seiner Meinung nach später entstandenen, byzantinisch nennen.

Verbesserungen.

S. 11 Z. 8 v. u. l. C(larissimus).
S. 15 Z. 21 v. u. l. Fig. 51. ein Haarpfeil (nach Boldetti) bei Kraus, Geschichte d. chr. Kunst I S. 513 Fig. 400.
S. 15 Z. 19 v. u. l. 516. 518.
S. 16 Z. 11 v. u. l. Nr. 70. Kraus, Geschichte d. chr. Kunst I S. 512 Fig. 398.
S. 26 Z. 1 v. u. l. t. 499, 3. 9. 10. II.
S. 43 Z. 1 v. u. l. Fig. 4 und 5.
S. 51 Z. 6 f. v. o. l. das britische Kästchen.
S. 54 Z. 13 v. u. l. Rom, namentlich aber auch auf diejenige in dem Mittelfelde des Deckengemäldes der Kammer 54 des Coemeteriums der hll. Petrus und Marcellinus in Rom: Joseph Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus, Freiburg i. B. 1891. T. I—II, 1. III—IV, 1.
S. 65 Z. 3 v. o. l. hat, nicht zu denken ist, nur . . .
S. 68 Z. 2 v. u. l. Darstellungen.
S. 72 Z. 21 f. v. o. l. der geschilderten Vorgänge.
S. 109 Z. 2 v. u. l. a. a. O. S. 211 Fig. 6.
S. 151 Z. 20 v. u. l. vor allem.

Inhaltsübersicht.

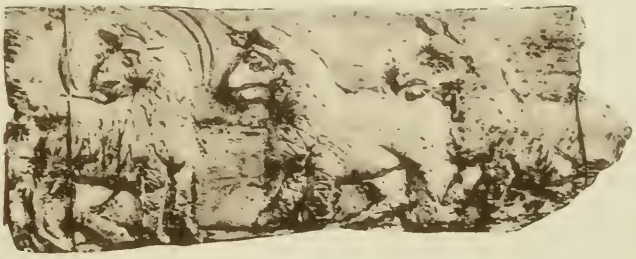
	Seite
Vorrede	III
A. § 1. Einleitung	1
B. Die altchristlichen Elfenbeinschnitzschulen	10
I. Abendland	10
§ 2. Rom	10
§ 3. Mailand	66
§ 4. Ravenna	84
§ 5. Monza	112
§ 6. Karolingisches	154
II. Osten	172
§ 7. Byzanz	172
III. § 8. Fragliches	187
C. § 9. Schluss	193
§ 10. Uebersichtliche Zusammenstellung der Denkmäler nach Schulen	198
Exkurs: Die Thüre von Sta. Sabina in Rom	203
Verbesserungen	210
Inhaltsübersicht	211

1. Berlin (Museum).

2. Bologna (Museo civico).

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. MOHR (Paul Siebeck) in Freiburg i. B. und Leipzig.

1. Bologna (Museo civico).



2. Rom (Museo Kircheriano).

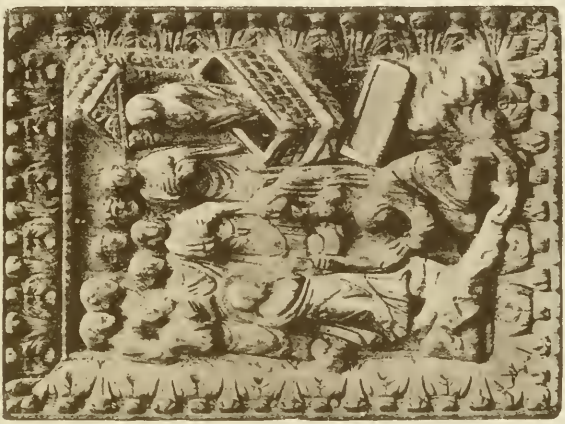
Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. MOHR (Paul Siebeck) in Freiburg i. B. und Leipzig.

1. Bologna (Museo civico).

2. Bologna (Universität).

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. MOHR (Paul Siebeck) in Freiburg i. B. und Leipzig.

1. Amiens (Coll. Mallet).



2. Strassburg i. E. (Hohenlohe-Museum).

3. Bologna (Museo civico).

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. MOHR (Paul Siebeck) in Freiburg i. B. und Leipzig.

London (South Kensington Museum).

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. MOHR (Paul Siebeck) in Freiburg i. B. und Leipzig.

BINDING SECT
MAR 9 1972

NK
5870
S8

Stuhlfauth, Georg
Die altchristliche
Elfenbeinplastik

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 14 01 040 6